REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEINGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DE CONSTANTINE

FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

N°-d'ordre :
N°-de série :

MEMOIRE
EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE MAGISTERE EN LANGUE FRANÇAISE

OPTION : SCIENCES DES TEXTES LITTERAIRES

Thème :

Analyse intratextuelle de Simorgh et Laëzza de Mohammed Dib

Sous la direction de :
Dr. Farida LOGBI.

Présenté et soutenu par :
Mlle : Rima BOUHADJAR.

Membres du jury :

Président : Pr. Nedjma Benachour, Maître de conférences, Université Mentouri, Constantine
Rapporteur : Dr. Farida Logbi, Maître de conférences, Université Mentouri, Constantine
Examinateur : Pr. Jamel Ali-Khodja, Université Mentouri, Constantine.

Année universitaire : 2008- 2009

Remerciements

Au terme de ce travail, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance, ma gratitude et mes remerciements ;

A ma famille, notamment mes chers parents qui m'ont imbibée d'amour et d'affection, mes chères sœurs Houda et Mounia, et à Bouabsa Fouzia, ma tante maternelle, ma meilleure amie et compagne de toujours, en souhaitant être à la hauteur de leur espérance.

Au professeur Nedjma Benachour, pour son aide, sa compréhension, ses conseils et tout l'intérêt qu'elle m'a accordé.

A ma directrice de recherche, le Docteur Farida Logbi, pour son aide, ses encouragements et la force de son caractère : gentillesse, raffinement, patience, disponibilité et rigueur dans le travail.

Au professeur Djamel Ali-Khodja, qui m'a fait découvrir à travers ses cours, les merveilles de l'univers dibien, depuis ma deuxième année universitaire.

A mon enseignant et maître, Saïd Saïdi, qui m'a permis de découvrir, connaître, aimer et savourer la littérature depuis ma première année universitaire.

A tous mes professeurs et enseignants de graduation et de post-graduation.

A tous ceux qui m'ont aimée, aidée ou encouragée.

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Sommaire

Introduction…….....01

Première partie
Présentation de l'auteur, de toute son œuvre et du corpus

1- Biographie de l'auteur Mohammed Dib……09
2- Le mouvement générique de l'écriture à travers les œuvres de Mohammed Dib…….....12
3- Présentation des deux textes *Simorgh* et *Laëzza*……...19

Deuxième partie
De quelques repères théoriques

I- L'intertextualité……...…….24

1- Origines de l'intertextualité……...……...…24
2- De la polyphonie et le dialogisme à l'intertextualité……...…….....28
3- Les différentes approches de l'intertextualité……..……29
4- La typologie de Gérard Genette……....32
a- La coprésence……34
b- La dérivation…….……...….35

II- De l'intertextualité à l'intratextualité…….....37

1- Définition de l'intratextualité…….…..37
2- L'intratextualité selon Lucien Dällenbach…….....39
3- L'intratextualité selon F. Ricard……40

Troisième partie
Analyse intratextuelle des deux textes *Simorgh* et *Laëzza*

Premier chapitre
Le paratexte et les marqueurs formels de la fragmentation

I- A propos du paratexte……...….44

1- Définition…….……44

2- Le paratexte et « le contrat de lecture »…….. 45

II- Etude de la couverture……46

1- La première de couverture……..……47
a- Les titres ou la titrologie……...…..48
b- L'absence de l'indication générique……57
2- La quatrième de couverture……...57
3- Le dos de couverture……..……...58

III- Les marques explicites de la fragmentation……... 58

1- Les intertitres…….….. 58
2- La page blanche……..……. 64

IV- L'italique comme marqueur de fragmentation et d'hétérogénéité…….....65

1- Morceaux de poésie ou de prose…….…....65
2- Eléments intertextuels en italique……..…67
a- Citations prises de textes antérieurs……..…67
b- Des titres d'œuvres en italique……...68
3- Des noms d'auteurs, d'artistes, de politiciens,…, dans les deux œuvres……...69
4- Des éléments interculturels (des emprunts)……..69

V- Autres éléments paratextuels intratextuels……..70

Deuxième chapitre

Eclatement, diversité générique et structure des deux textes

I- **Fragmentation et intergénéricité des deux textes**…….73

1- Les genres de fragments communs dans *Simorgh* et *Laëzza* ……77

a- Le récit……...77
1- Le récit de fiction……..78
2- Le récit autobiographique……..83
b- Fragments hétérogènes inclassables……..84
1- Genres communs aux fragments hétérogènes inclassables……...85
2- Genres non communs aux fragments hétérogènes inclassables……96

2- Les genres de fragments non communs aux deux textes *Simorgh* et *Laëzza*.....97

II- La forme des deux textes *Simorgh* et *Laëzza* ……..102

1- Tableau récapitulatif……...102
2- Complexité de la fragmentation, de l'intergénéricité et de l'éclatement dans *Simorgh* et *Laëzza*.....105
a- Complexité de la fragmentation……105
b- Complexité de l'intergénéricité……107
c- Complexité de l'éclatement……...……108

Troisième chapitre
La thématique à l'ombre de l'éclatement formel

1- A propos de la notion du thème……...……..111
2- La thématique dans *Simorgh* et *Laëzza* ….....112
3- Quelques thèmes communs aux deux œuvres ……...…113
4- Modalités de la thématique dans *Simorgh* et *Laëzza* ……....120
a- Une thématique personnelle……..121
b- Une thématique d'époque……122
c- Une thématique éternelle……..122

Quatrième chapitre
Eclatement d'une écriture ou écriture d'un éclatement à travers un nouveau genre en question

I- L'éclatement et ses différents miroirs……...126

1- L'éclatement, reflet d'un moi……....126
2- L'éclatement, reflet d'un monde et d'une réalité……..132
3- L'éclatement, reflet d'une modernité……138

II- **Le genre en question**……..…141

1- La problématique du genre au XXI^{ème} siècle……..……141
2- Gérard Genette et *Bardadrac*..……143
3- *Simorgh* et *Laëzza*, deux « *bardadracs* » ou un nouveau genre littéraire……...….146

Conclusion.....148

Bibliographie…….……..152

Résumé.....159

Résumé en anglais (Summary).....160

Résumé en arabe……...……...161

Annexes ……...162

Introduction

L'écriture est un immense réseau tressé par des relations compliquées, variées, multiples, voire infinies entre des signes, selon des règles, donnant chaque fois naissance à des idées nouvelles à travers un nombre infini de combinaisons, qui diffèrent d'un écrivain à un autre pour constituer ce qu'on appelle : style, génie, don, talent ou inspiration. C'est aussi la transformation et la transposition d'une réalité physique en des signes qui, combinés à la lisière du beau et de l'imaginaire, offrent une polysémie poly dimensionnelle qui cache toujours un arrière-plan idéologique et/ou esthétique.

L'écriture est une exploration des univers langagiers par un effort qui puise toutes ses facultés dans une subjectivité absolue, qui permet un reflet lumineux d'un instant de la vie humaine à travers une instance narrative ou une existence textuelle. Une telle existence serait alors un amalgame harmonieux - quoique parfois hétérogène - mais aussi carrefour ou point d'intersection et d'interaction de plusieurs langages, plusieurs formes, plusieurs sujets (thèmes)…, pour offrir un objet significatif, enrobé d'esthétique et de substances d'art, qui raconte l'histoire humaine, mais aussi un discours autotélique, qui jouit d'une autonomie en tant que discipline complètement indépendante malgré ses relations complexes et indéniables avec tous les domaines de la vie dont elle est partiale et partielle.

La littérature/l'écriture est l'une des manifestations spécifiques de l'esprit humain, qui dépasse l'écrivain en tant qu'individu doté d'une vision du monde et d'une personnalité, comme elle dépasse parfois ses ambitions créatrices et innovatrices pour jouer par hasard le rôle de la mémoire individuelle ou collective des peuples. Cependant, la littérature ne sort pas du néant car, influencée, elle subit les secousses de l'Histoire, et les transformations du contexte sociologique, politique, économique, idéologique, …mais aussi littéraire. En effet, un texte littéraire peut être influencé par d'autres textes antérieurs. Un écrivain peut être influencé par d'autres écrivains, ce qui distingue fort bien la littérature dont les influences constituent l'un des

mécanismes fondateurs et parfois même inévitables, donnant naissance à l'intertextualité, et l' interculturalité :

> « *L'œuvre d'art n'est pas créée à partir de la seule vision de l'artiste, mais aussi à partir d'autres œuvres : cette affirmation célèbre de Malraux a pu permettre de définir l'intertextualité. Et cette intertextualité, quand elle mêle plusieurs langues et plusieurs cultures, est le domaine même du comparatiste* ».[1]

Le dictionnaire du littéraire (Quadrige, 2004) définit l'influence de manière générale comme :

> « *(...) l'action à distance d'une composante de la vie littéraire sur une autre. Elle fait donc partie de la communication littéraire, dont elle constitue une des formes d'interaction. De manière interne, elle renvoie aux catégories de l'intertextualité ; de manière externe, à celles de contacts et d'échanges ; elle forme un socle théorique sur lequel s'appuie la théorie de la littérature comparée* ».[2]

Les fondateurs de la littérature comparée, Paul Van Thieghem et ses successeurs, mettent l'accent sur plusieurs types d'influence :

> « *l'influence de la personne morale d'un écrivain, l'influence technique des genres ou des formes d'art, de la matière ou des sujets, des idées, ou enfin des cadres et des milieux où il a vécu* ».[3]

Ils proposent des influences la définition suivante :

---

[1] - Pierre Brunel, Claude Pichois, A. M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, Paris, Ed. Armand Colin, p.108
[2] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige, 2004, p. 304
[3] - Ibidem

> « *Les influences proprement dites peuvent être définies comme le mécanisme subtil et mystérieux par lequel une œuvre contribue à en faire naître une autre.* »[1]

Cependant, l'influence peut être interne, c'est-à-dire qu'un écrivain peut être influencé par l'une ou toutes ses œuvres antérieures, ce qui produit un effet de reproduction et de reprise de quelques ou de tous les éléments constitutifs de ses textes qui deviennent alors des traits récurrents et distinctifs de son œuvre, c'est l'auto influence, l'auto référence, ou l'intratextualité.

Donc l'influence relève du domaine de la littérature comparée, plus précisément des différentes formes de l'intertextualité parmi lesquelles l'intratextualité consiste en une auto référence ou auto influence d'un auteur, c'est-à-dire l'influence des œuvres d'un auteur par d'autres œuvres antérieures de ce même auteur.

Le phénomène de l'intratextualité marque fortement l'œuvre ou la production littéraire de Mohammed Dib, notamment les deux dernières œuvres *Simorgh* et *Laëzza* qui constitueront le corpus de notre étude.

Nous avons choisi de travailler sur deux œuvres de Mohammed Dib pour rendre hommage au père des lettres algériennes, au maître de la littérature algérienne d'expression française, et rendre compte de son génie dans ses dernières innovations surprenantes.

Ce qui nous a motivée dans le choix du corpus et du thème, c'est d'abord, cette analogie frappante qui semble présenter *Simorgh* et *Laëzza* comme deux faces (l'envers et l'endroit) d'une même médaille, vu les similitudes et les points communs qui contribuent à refléter chacune de ces œuvres dans l'autre par le biais de l'intratextualité. Ensuite, leur nouvelle forme escamote toutes les règles et fait voler en éclat toute classification générique, pour offrir une hybridité, un éclatement, une fragmentation et une intergénéricité complexes, bref, un

[1] - Pierre Brunel, Claude Pichois, A. M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, Paris, Ed. Armand Colin, p. 53

nouveau genre réfractaire à toute catégorisation ou classification d'ordre générique. Enfin, le troisième point est la richesse du texte ainsi que la diversité des langages et des thèmes qui abordent les sujets graves et les problèmes de l'actualité.

Notre étude, qui va porter sur une analyse intratextuelle de *Simorgh* et *Laëzza*, va susciter ou faire appel à une comparaison entre les deux œuvres pour en déceler les éléments communs et répétitifs, ou les aspects intratextuels de l'écriture dibienne.

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, l'intratexte intervient à tous les niveaux de l'écriture, notamment le paratexte, la forme et la thématique qui vont tracer l'axe fondamental de notre recherche en répondant aux questions soulevées ci-dessous :

- Quels sont les principaux éléments paratextuels intratextuels dans les deux œuvres ?

- Les deux œuvres ont-elles la même forme ? Comment se présente cette forme ?

- Quels sont les éléments des catégories génériques communes aux deux œuvres ? Comment sont-ils disposés dans l'espace textuel ?

- Si la forme des deux œuvres est fragmentée, éclatée, et intergénérique, quelle progression prend la thématique à l'ombre de cet éclatement formel ?

- L'écriture dans les deux œuvres relève-t-elle de l'écriture de soi ? Comment ?

- Pourquoi cette forme ? Quel(s) projet(s) idéologique(s) ou esthétique(s) dévoile-t-elle ?

- Peut-on déterminer/définir le genre de chacune de ces deux œuvres qui présentent plusieurs aspects génériques ?

- Où réside l'originalité de cette écriture ?

Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur l'outil d'analyse littéraire : l'intertextualité, notion générale dont l'intratextualité est l'une des formes explicites. Nous allons aussi faire appel à d'autres moyens ou concepts théoriques selon les exigences de la recherche.

Notre travail s'étendra sur trois parties :

La première partie consistera à présenter la biographie de l'auteur, Mohammed Dib, car nous allons nous y référer lors de l'analyse ou l'explication des passages autobiographiques dans les deux œuvres.

Nous passerons ensuite à une présentation et un rappel bref de toute l'œuvre dibienne, pour mettre l'accent sur l'évolution du genre chez Dib et sa maîtrise de l'un comme de l'autre pour mettre en question la notion du genre dans les deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza.*

Enfin, nous passerons à la présentation du corpus, *Simorgh* et *Laëzza*, avec plus de détails, pour le faire connaître de manière plus ou moins suffisante.

La deuxième partie portera sur une présentation du support théorique que nous allons adopter. Ainsi, nous allons baliser le chemin avec quelques repères et notions théoriques de base (l'intertextualité et l'intratextualité) qui nous serviront dans l'analyse.

La troisième partie sera l'analyse intratextuelle de *Simorgh* et *Laëzza* en quatre chapitres :

Au niveau du premier chapitre, nous allons relever les éléments paratextuels communs ou intratextuels entre les deux œuvres, en essayant de les analyser et de les interpréter, pour tenter d'accéder au sens, et chercher des indices qui peuvent nous orienter ou nous conduire vers une détermination préalable du genre de ces œuvres.

Nous passerons, dans le deuxième chapitre, à la forme des deux œuvres comme un deuxième aspect intratextuel, pour montrer que les deux œuvres bénéficient d'une même structure fragmentée, éclatée, et intergénérique.

Nous relèverons ainsi des genres communs et non communs aux deux œuvres, pour arriver à un constat final où nous proposerons modestement des appellations à leurs structures complexes.

Après l'analyse de la structure, nous avons vu qu'il serait très enrichissant et instructif d'aborder la thématique des deux œuvres dans un troisième chapitre, pour montrer que la thématique de *Simorgh* et *Laëzza* est commune ou intratextuelle, et que l'éclatement formel prépare et favorise un terrain fertile à l'éclatement thématique.

Après avoir analysé la thématique, nous passerons à une tentative de retrouver le lieu d'originalité de cette écriture dans un quatrième chapitre qui serait une réflexion sur le pourquoi et le genre de cette nouvelle écriture. Pour cela, nous allons tenter une justification, une interprétation, ou une explication des raisons ou des fins qui ont poussé l'auteur Mohammed Dib à créer de telles productions littéraires. Ces finalités pourraient être le reflet du moi de l'auteur, le reflet d'un monde éclaté, d'une réalité fragmentée, ou une volonté de créer et d'innover pour répondre à des ambitions esthétiques, et de rébellion à tous les niveaux de l'écriture, qui seront alors justifiés par la modernité (dans le sens de nouveauté) et la libération de l'écrivain et de l'écriture.

En dernier lieu, au niveau du même chapitre, nous proposerons modestement une appellation au genre de cette nouvelle écriture non encore appelée, ni théorisée, en nous inspirant et en nous référant à *Bardadrac*, l'avant dernier abécédaire de Gérard Genette.

Nous signalons que tout ce que nous allons apporter comme explication ou proposition dans notre analyse, ne serait ni confirmation ni certitude, mais une vision subjective, et une tentative d'interprétation de ces deux textes dibiens et de quelques phénomènes littéraires qui s'y présentent en nous appuyant sur des moyens et des approches théoriques.

Première partie

Présentation de l'auteur, de son œuvre et du corpus

4- Biographie de l'auteur Mohammed Dib :

Parmi les grands qui ont inscrit la littérature algérienne d'expression française dans le panthéon des œuvres littéraires universelles, en faisant connaître l'Algérie, l'Algérien, et l'homme, Mohammed Dib, un grand esprit du monde actuel, un contemporain toujours sensible, écrivain de l'impossible, nous a légué des œuvres aussi belles que mûres, devenues une véritable référence littéraire et artistique.

Né le 21 juillet 1920 dans une famille bourgeoise en partie ruinée, à Tlemcen, capitale culturelle de l'Ouest algérien, Dib y vit une enfance qu'il n'oubliera jamais et qui constituera l'un des thèmes majeurs de sa production littéraire. Il commence ses études à Tlemcen, puis les poursuit à Oujda au Maroc et se révèle très tôt artiste. Après la mort de son père en 1931, il commence, autour de 1934, à écrire des poèmes, à dessiner et peindre. A cette période, il rencontre un instituteur français, Roger Bellissant, qui deviendra son beau père, et qui le conforte dans la voie de l'écriture.

De 1938 à 1940, Mohammed Dib devient instituteur, enseignant à Zoudj Bghel, près de la frontière algéro-marocaine. Comptable à Oujda, l'année suivante, au service des subsistances de l'Armée, il est, en 1942, requis au Service civil du Génie, puis, en 1943 et 1944, interprète franco-anglais auprès des troupes armées alliées à Alger.

De retour à Tlemcen en 1945, Mohammed Dib est, jusqu'en 1947, dessinateur de maquettes de tapis réalisées et vendues sous son contrôle.

Il publie en 1946 son premier poème dans la revue *Les lettres*, publiée à Genève, sous le nom de Diabi, et en 1947 la revue *Forge* publie son poème *Véga* et confirme sa vocation.

Invité en 1948 aux rencontres de Sidi Madani, près de Blida, organisées par les mouvements de jeunesse et d'éducation populaire, il y fait la connaissance d'Albert Camus, Jean Cayrol, Louis Guilloux, Jean Sénac, Brice Parain. Il est ensuite syndicaliste agricole et effectue un premier voyage en France.

De 1950 à 1952, Mohammed Dib travaille en même temps que Kateb Yacine, au journal progressiste *Alger Républicain*. Il y publie des reportages, des textes engagés et des chroniques sur le théâtre en arabe parlé. Il écrit également dans *Liberté*, journal du Parti communiste algérien.

En 1951, il se marie avec Colette Bellissant, et aura quatre enfants. Mohammed Dib lit à cette époque les classiques français, les écrivains et les romanciers soviétiques et italiens.

Après avoir quitté en 1952 Alger Républicain, Mohammed Dib séjourne à nouveau en France, consacre son talent à l'Algérie, le mettant au service de l'engagement politique, en publiant aux Editions du Seuil *La Grande maison*, premier volet de sa première trilogie *Algérie*, qui lui a valu sa place dans le monde littéraire.

La Grande maison est suivie d'un deuxième volet : *L'Incendie*, paru en 1954 aux éditions du Seuil, avec le déclenchement de la guerre de libération en Algérie. Ensuite un troisième volet : *Le Métier à Tisser* en 1957.

Durant cette période, Mohammed Dib est employé dans la correspondance et la comptabilité commerciale, jusqu'à la parution d'*Un été africain* en 1959, roman dans lequel il aborde explicitement la guerre d'indépendance. En cette

année, Dib est exilé d'Algérie par les autorités coloniales en raison de ses activités militantes. Ainsi, André Malraux, Albert Camus, et Jean Cayrol, interviennent pour qu'il puisse s'installer en France. Il s'établit alors à Mougins, dans les Alpes-Maritimes, chez ses beaux parents, effectuant des voyages dans les pays de l'Est.

Après avoir publié son premier recueil de poésie *Ombre gardienne* en 1961, Dib déclare une conversion de son écriture avec son roman *Qui se souvient de la mer* publié en 1962, l'année de l'indépendance de l'Algérie, et change sa prise de position de l'engagement politique, à l'engagement existentiel.

Après l'indépendance, Dib rend visite à l'Algérie de temps à autre.

En 1964, il s'installe dans la région parisienne à Meudon-la-Forêt, puis en 1967 à la Celle Saint-Cloud près de Versailles, se consacrant quasi exclusivement à la création littéraire dont il garde un rythme régulier de publication.

Entre 1970 et 1980, entre la France, la Finlande et les Etats-Unis d'Amérique, Dib ne cesse d'exercer ses activités d'enseignement, d'écriture, de critique littéraire, conférences, et séminaires dans les universités.

Durant sa longue vie de production littéraire et de création inachevée, Dib est couronné de plusieurs prix, notamment le Prix de l'Union des Ecrivains Algériens en 1966, le prix de l'Académie de poésie en 1971, le prix de l'Association des Ecrivains de langue française en 1978, le Grand Prix de la francophonie de l'Académie française en 1994, attribué pour la première fois à un écrivain maghrébin. Il a obtenu en 1998 le Prix Mallarmé pour son recueil de poèmes *L'Enfant-jazz*

Après un long et mémorable parcours littéraire de plus d'un demi-siècle, Dib décède le 2 mai 2003, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, prés de Paris. Cependant, il ne nous quitte pas, car il nous laisse une œuvre d'*« une sensibilité et un imaginaire pétris de culture arabo-musulmane réactivée par sa vie d'exilé, nourris aussi de culture classique européenne avec tout l'héritage judéo-chrétien et gréco-romain qu'elle comporte ».*[1]

2- Le mouvement générique de l'écriture à travers les œuvres de Mohammed Dib

Avant de passer à l'étude des deux œuvres de notre corpus, il nous semble qu'il serait indispensable de faire un rappel de l'évolution générique des œuvres de Mohammed Dib, qui, maîtrisant l'un comme l'autre, adopte différents modes d'écriture, différents genres, pour arriver à gommer toute notion de frontière générique avec *L'Arbre à dires*, *Simorgh* et *Laëzza*.

Dire Mohammed Dib, c'est dire la « Trilogie Algérie» - devenue un hymne national - ensuite, une succession d'œuvres qui font la grande partie de l'*Iliade* de l'Algérie. L'œuvre dibienne représente en quelque sorte l'une des figures emblématiques, et des images les plus authentiques de l'héritage littéraire, et du patrimoine culturel algérien qui témoigne de l'histoire et de la lutte d'un peuple, prêt à mourir pour défendre son pays et son identité.

La Trilogie Algérie est constituée de trois volets : *La Grande maison* publié en 1952, est un roman ethnographique et réaliste où Dib décrit minutieusement la trame de vie, la souffrance, la famine, la pauvreté des habitants de Dar-Sbitar, tout en symbolisant le peuple algérien des années cinquante représenté par des

[1] - Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-en-Provence, France, 2003, p. 15

personnages variés. Ce roman est suivi de *L'Incendie*, deuxième volet de la « Trilogie » publié en 1954. Une œuvre qui a connu avec sa précédente un grand succès et populisme chez le lecteur et le téléspectateur algérien[1], et qui s'étend même en dehors des frontières nationales. *L'Incendie* demeure un roman de témoignage, de contestation, où Dib s'est servi de son expérience syndicale et partisane pour décrire une réalité dégradée dans un réalisme politique et descriptif. Le troisième volet est *Le Métier à Tisser* publié en 1957.

Entre lyrisme et réalisme Dib confronte deux paroles ou deux voix, pour les puiser dans un même jeu et un même enjeu, celui de véhiculer son idéologie, semer les graines de la conscience et permettre une prise de position citoyenne chez le lecteur. Sans oublier le recueil de nouvelles *Au Café*, publié en 1955.

En 1959, Dib publie *Baba Fekrane* (conte pour enfants) et un quatrième roman, *Un été africain*, avec une esthétique *« plus symboliste, annoncée en douceur »*[2], où il conteste plus explicitement la colonisation avec des réflexions philosophiques sur l'être et l'existence, la vie et la mort, en décrivant à chaque fois un autre aspect de l'Algérien et de sa vie.

Alors qu'il est exilé d'Algérie en 1959 par les autorités coloniales, Dib s'est installé en France, et la brume de la ville française s'est reflétée sur les pages de ses écrits, pour l'inscrire encore une fois et d'une manière différente dans l'univers éternel de la feuille et de la plume, où il essaye toujours d'illuminer l'Histoire et l'histoire d'un pays lésé par des atrocités et incertain de l'avenir. Il publie alors, en 1961, son premier recueil de poèmes *Ombre gardienne*, préfacé par Louis Aragon *« avec les deux thèmes de la Mère-Algérie et de l'exil intérieur et géographique ».*[3]

[1] - Les deux romans ont inspiré le cinéma algérien et ont été réalisés comme films
[2] - Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-en-provence, 2003, p. 20
[3] - Jean Déjeux, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Office des publications universitaires, Alger, 1982, p. 47

En 1962, Dib passe du registre réaliste et romantique à un autre avec *Qui se souvient de la mer*, qui manifeste une bifurcation de son écriture vers l'onirisme, le fantastique et l'allégorique, et « *plonge le lecteur dans une fantasmagorie hallucinante, une apocalypse digne de Guernica»*[1]

L'œuvre suivante *Cours sur la rive sauvage*, publiée en 1964 *« se présente comme ces créations poétiques hantées par les rêves, les mythes, les symboles et les images comme propositions à déchiffrement qui s'écrivent en dehors de toute considération contraignante et relativisante et se donnent comme totales »*[2], s'inscrivant ainsi dans la littérature moderne, jouissant d'une mythologie et d'un soufisme qui font le berceau de la mémoire cultuelle et des questions éternelles sur « le sens », avec toutes ses dimensions dans l'actualité. Ce n'est enfin, que pour chercher à en extraire la quintessence et la substance qui le définissent.

En 1966, c'est *Le Talisman*, un recueil de nouvelles « *moins radicalement fantastique que les deux romans précédents ne revient pas, pour autant au mythe d'une littérature reflet spéculaire du réel et laisse planer en permanence un doute sur l'interprétation des scènes, une incertitude quant à la frontière entre perception du réel et hallucination ».*[3]

Le roman *La Danse du roi* publié en 1968, avec les suivantes *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de chasse* (1973) déclenchent ensemble « *un questionnement plus général, plus abstrait, plus universel sur le sens caché des choses et les secrètes déterminations qui dynamisent le monde englobe le débat à propos de projets de société opposés qui s'affrontent sur la scène des textes ».*[4]

---

[1] - Jean Déjeux, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Office des publications universitaires, Alger, 1982, p. 46

[2] -.Baïda Chikhi, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Office des Publications Universitaires, Alger, 1989, p. 155

[3] - Naget Khadda*, Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-en-provence, 2003. p. 17

[4] - Ibidem

Sans oublier *Formulaires* (1970), un recueil de poèmes qui s'approfondit dans les questions posées et abordées.

En 1974, Dib passe à un autre genre, avec un conte : *L'Histoire du chat qui boude*, qui *« ménage une plage ludique tout en revisitant le patrimoine de la littérature populaire orale du Maghreb »*[1], en illuminant des héritages socioculturels, pour « '*distiller' de l'algérianité dans l'écriture française ».*[2]

En 1975, Dib dit *Omnéros*, ou « tout l'amour », mais il ne réussit pas à tout dire dans ce recueil, car il dira encore beaucoup d'amour dans *Feu Beau Feu* (1979), et *Ô vive* (1987) dont l' « *écriture apparaît comme la pointe acérée de la recherche menée dans les romans »*[3] et *« l'intensité émotionnelle qui s'en dégage repose sur un dépouillement savant, vibrant d'un rythme lancinant*».[4]

De retour au roman, Dib place son héros romanesque en l'exil avec *Habel* (en 1977), qui voit le jour à Paris, mais en 1980, il le transpose dans un autre genre avec *Mille hourras pour une gueuse* : une pièce de théâtre présentée déjà à Avignon en 1977. Cette pièce qui « *développe une séquence du roman La Danse du roi, offre un travail faisant signe en même temps aux formes traditionnelles du spectacle de rue (la halqa des souks arabes) et la distanciation du théâtre brechtien* ».[5]

Encore une fois, Dib déplace son héros, mais aux pays du Nord, pour donner naissance à une magnifique tétralogie : *Les Terrasses d'Orsol* (1985), *Le Sommeil d'Eve* (1989), *Neiges de marbre* (1990), et *L'Infante maure* (1994) *« où*

[1] - Naget Khadda*, Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-en-provence, 2003, p. 18
[2] - Ibidem
[3] - Ibidem
[4] - Ibidem
[5] - Ibidem

le dépaysement le dispute au spectacle familier, où 'l'exotisme' de la trilogie Algérie est inversé »[1].

Cependant, il interrompt cette tétralogie en 1992 avec un roman : *Le Désert sans détour* : « *Parabole philosophique et politique où l'auteur teste une écriture du désastre à la manière ascétique de George Bataille, peuplée de résonances d'Écritures Saintes (de la Bible au Coran et au soufisme), portée par une obsession du vide qui évoque aussi bien la bouffonnerie exténuée de Beckett que l'ennui et l'enlisement dans lequel se désagrège l'univers de Ionesco* »[2].

En 1994, Dib fait connaître sa ville natale, le premier lieu qui l'a imbibé d'inspiration et de forces créatrices, en publiant *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, en collaboration avec le photographe Philippe Bordas. Un album où l'auteur nous dévoile « *des sommets de sa méditation sur le sens caché du monde et sur les expériences individuelles d'exploration de soi* »[3]. En 1995, avec un recueil de nouvelles *La Nuit sauvage* Dib dénonce deux violences : *« la guerre d'hier pour l'indépendance qui n'était pas exempte de malentendus idéologiques et celle d'aujourd'hui où ' les ancêtres redoublent de férocité »*[4].

Dib l'infatigable revient au roman, en 1998, avec *Si Diable veut*, où *« il explore les recoins obscurs de cet espace 'ensauvagé'- les replis les plus archaïques de l'âme – où se joue le drame de l'improbable réinsertion d'un enfant de banlieue française dans l'immobilisme d'un village d'Algérie pétrifié dans la référence islamique »*[5].

---

[1] - Naget Khadda*, Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-en-provence, 2003, p. 18
[2] - Ibidem
[3] - Idem, p. 19
[4] - Ibidem
[5] - Ibidem

En 1999, Dib passe à un autre genre avec les essais de *L'Arbre à dire* qui interpelle sa réflexion la plus profonde, et son sens de la vie en traitant divers sujets, avec une thématique imprégnée de mythologies et de textes saints (religieux, divins).

Oscillant entre les genres, maîtrisant l'un comme l'autre, Dib revient tour à tour à la poésie, avec trois recueils de poèmes : *L'Aube Ismaël* (1996), *L'Enfant-Jazz* (1998), et *Le cœur insulaire* (2000) *« aussi concis qu'émouvants où l'ésotérisme le dispute à l'abandon pathétique, recueils nourris comme les nouvelles et les romans d'une violence des hommes qui se développe dans une sorte de cruauté cosmique sillonnée de surprenants éclairs de sérénité éblouissants* »[1]

En 2001, Dib pense à une autre forme, et passe à la fragmentation, et l'hybridité**,** en empruntant à tous les genres et les registres, en publiant *Comme un bruit d'abeilles* : *« une suite de récits qui échappent à toute classification générique re-visite les espaces mythiques de l'imaginaire dibien »*[2].

En 2003, Dib garde les mêmes règles du jeu, mettant en question la notion du genre avec la publication de *Simorgh,* un puzzle littéraire qui met en question l'appartenance générique, dépassant toute unicité, cédant le pas à une fragmentation, et une diversité thématique qui se promène dans les mêmes *« espaces mythiques de l'imaginaire dibien »*[3].

Dib nous quitte le 2 mai 2003, mais même parti, il n'arrête pas de nous surprendre, de vaciller entre les différents genres, de créer et innover, de prouver sa vocation et son mérite du Maître de la littérature algérienne d'expression

[1] - Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix-en-provence, 2003, p. 19
[2] - Ibidem
[3] - Ibidem

française. Ainsi en mai 2006 parait son premier écrit posthume *Laëzza***,** une œuvre qui - comme sa précédente - met de l'avant une intergénéricité, et une diversité thématique, portant les essences de l'univers dibien, grouillant de réflexion et de fiction féconde d'un imaginaire qui trompe le lecteur, le noyant dans l'illusion du vrai ou l'éloignant du monde vrai.

En 2007 paraît le deuxième livre posthume de Dib marquant, comme d'habitude, le passage à un autre genre avec *Poésies*, un recueil de poèmes qui nous rappelle la force et la suavité de l'onirisme et le lyrisme dibiens, une autre symphonie qui interpelle l'âme, qui refuse de mettre fin à l'une des plus belles et passionnantes des quêtes et errances, pour découvrir l'Homme à travers l'homme.

L'œuvre de Dib - romans, poésies, nouvelles, théâtre, contes, et textes inclassables - est immense par la densité et la diversité de ses thèmes : l'exil, l'Amour, la mort, la femme, l'Algérie, l'écriture, l'humanisme et l'existentialisme, l'identité, le mythe, l'art, l'enfance et l'autobiographie, etc., ainsi que les techniques narratives qui dévoilent une maturité et une maîtrise incontestables, et qui déroutent le lecteur non érudit. L'écriture de Dib est universelle par l'emprunt à l'art (danse, peinture, musique,…), aux mythologies, aux différentes civilisations et religions, etc., et devient elle-même un art entre le mystique, le réaliste, le symbolique, le mythique, et le fantastique.

De *Véga* (1946) à *Poésies* (2007), Dib ne fait que prouver sa vocation, non seulement d'écrivain mais d'artiste dont les signes furent matière brute, la plume et les feuilles blanches instruments de création artistique qui a duré plus d'un demi-siècle (56 ans) : *« Signes, signes moins à lire qu'à ouïr, l'oreille qui vous perçoit est notre œil du cœur.* »[1]. Il déclare encore au journal français *Libération* lors d'une interview : *« J'ai plusieurs fois joué ma vie de différentes manières.*

[1] - Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, p. 41

Ecrire a été une de ces manières, une de ces aventures, et elle le reste, c'est celle qui dure le plus ».

Pour Dib, l'écriture dépasse sa pratique de loisir, elle lui est arme et manière d'être et d'exister à travers une écriture qui, *« habitée par la trace indélébile de la parole originelle, promeut une parole nouvelle syncrétique tressée par le réseau rhétorique qui va, s'intensifiant de la trilogie à Habel »*[1], ou encore aujourd'hui à *Poésies* pour *« la recherche de l'accomplissement de l'être »*[2] dans *« un verbe sobre et concis. Pur »*[3].

Nous nous sommes contentée de citer les œuvres dibiennes les plus éminentes et connues, mais il y en a d'autres que nous n'avons pas citées et qui restent aussi importantes, en portant tel ou tel aspects de l'écriture qui peuvent être complémentaires aux spécificités du panthéon des œuvres de Mohammed Dib.

3- Présentation des deux textes *Simorgh* et *Laëzza*

Simorgh et *Laëzza* de Mohammed Dib, les deux œuvres que nous avons choisies comme corpus de notre étude intratextuelle, présentent une analogie qui intervient à tous les niveaux de l'écriture.

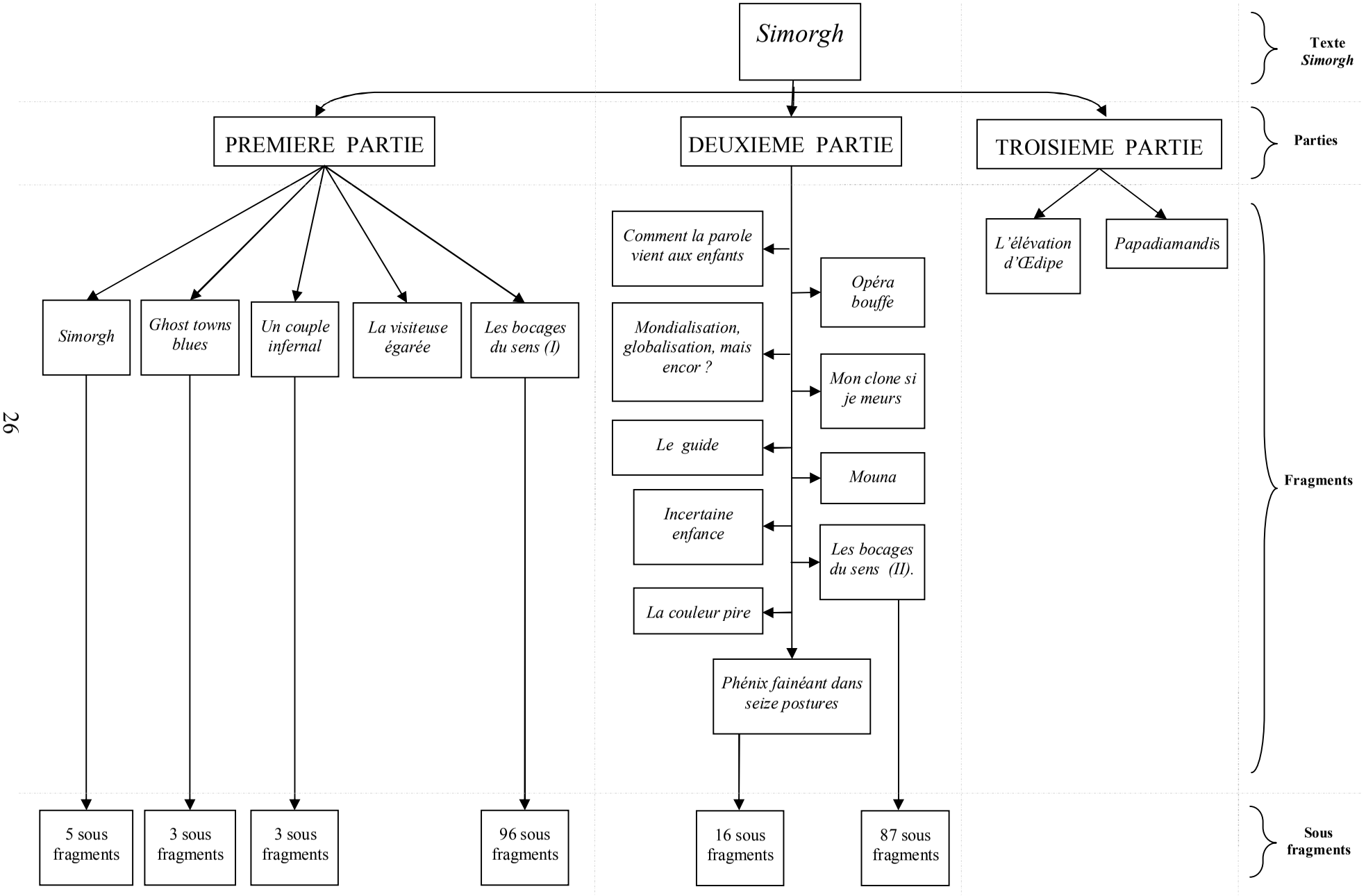
Comme le genre de *Simorgh* et de *Laëzza* n'est pas mentionné, ni déterminé, nous allons employer les termes : œuvre et texte pour les désigner.

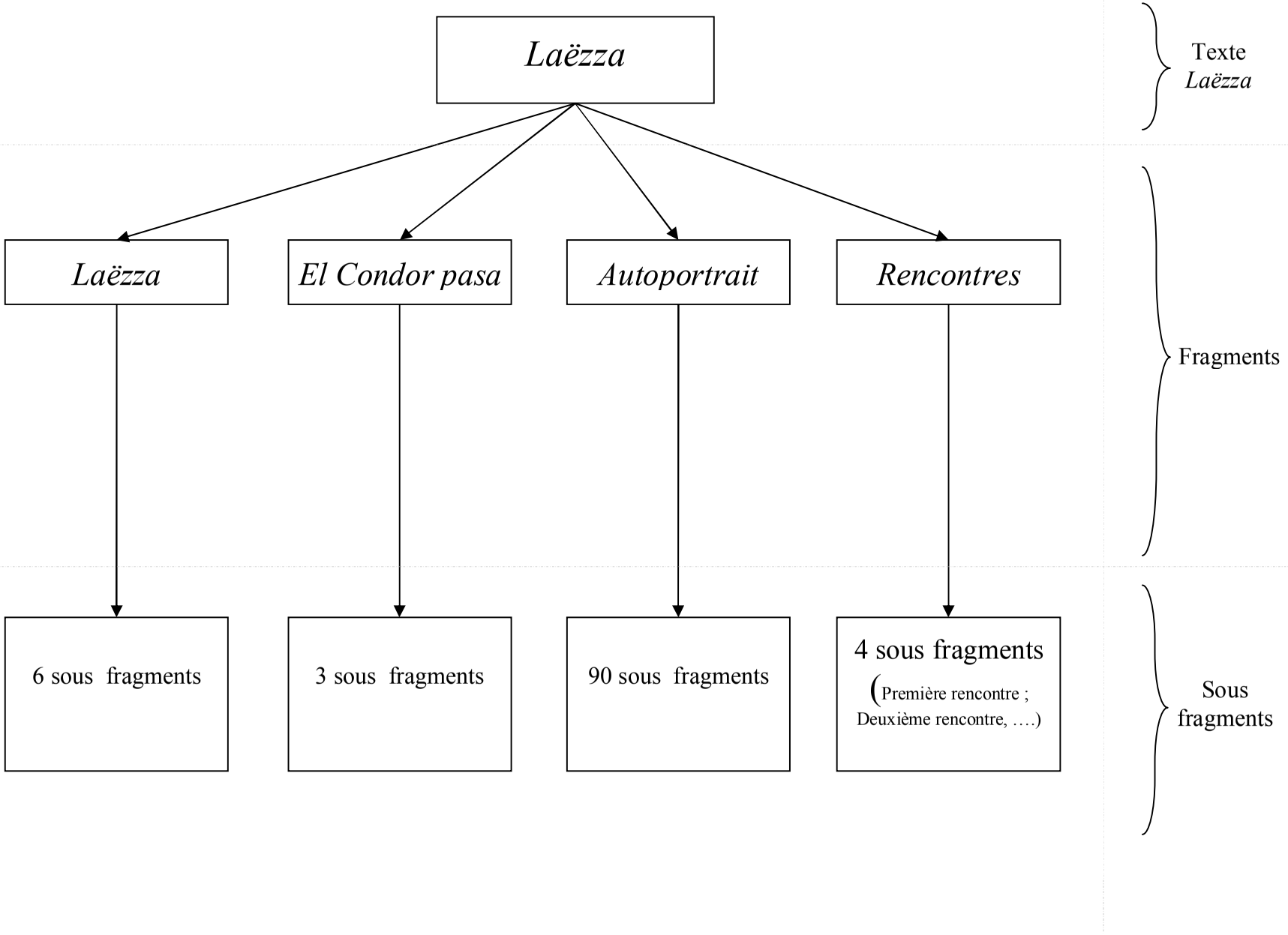
Simorgh et *Laëzza* semblent mener le lecteur en un voyage dans l'humanité, qui s'arrête tour à tour dans l'un des coins les plus obscurs, les plus secrets et lointains de l'âme. Un voyage qui nous mène partout et nulle part, en laissant

[1] -Beïda Chikhi, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Office des Publications Universitaires, Alger, 1989, p. 244
[2] - Amina Bekket, Afifa Bererhi*, Mohammed Dib*, Editions du Tell, Collection Lire, Blida- Algérie, mai 2003, p. 28
[3] - Idem, p. 5

une trace indélébile dans l'esprit et la mémoire du lecteur, aussi, un plaisir immense de vivre une aventure loin et au fond de nous-mêmes, une aventure qui voile et dévoile des mystères de la généalogie de la psyché de l'homme. Une aventure dans les limbes de la justice, dans quelques horizons de la réalité, toute la réalité, rien que la réalité (ou peut-être la vérité, toute la vérité, rien que la vérité), même si elle est amère, rude et dure, beaucoup plus que belle.

Simorgh et *Laëzza* est une mêlée de genres (fictions, réflexions, souvenirs,…) et de thèmes (l'Algérie, l'amour, la femme, la musique, l'Histoire, l'enfance, l'exil, la mondialisation, l'informatique, la langue, les sociétés, les villes et les géographies, le désert, le terrorisme, le clonage,...) qui s'entrecroisent et se chevauchent dans une nouvelle forme littéraire pour se libérer et libérer l'écriture de toutes les règles et les contraintes, mettant la notion du genre en question. Ces deux œuvres sont fragmentées, intergénériques et éclatées. *Simorgh* contient trois parties, chaque partie comporte des fragments dont certains sont fragmentés en sous fragments. *Laëzza* contient quatre fragments, tous fragmentés en sous fragments. Pour présenter leurs contenus, nous proposons les schémas suivants :


Simorgh
PREMIERE PARTIE
DEUXIEME PARTIE
TROISIEME PARTIE
Simorgh
Ghost towns blues
Un couple infernal
La visiteuse égarée
Les bocages du sens (I)
Comment la parole vient aux enfants
Opéra bouffe
Mondialisation, globalisation, mais encor ?
Mon clone si je meurs
Le guide
Mouna
Incertaine enfance
Les bocages du sens (II).
La couleur pire
Phénix fainéant dans seize postures
L'élévation d'Œdipe
Papadiamandis
5 sous fragments
3 sous fragments
3 sous fragments
96 sous fragments
16 sous fragments
87 sous fragments
Texte Simorgh
Parties
Fragments
Sous fragments


Laëzza
Laëzza
El Condor pasa
Autoportrait
Rencontres
6 sous fragments
3 sous fragments
90 sous fragments
4 sous fragments
(Première rencontre ;
Deuxième rencontre, ….)
Texte
Laëzza
Fragments
Sous
fragments

Deuxième partie

De quelques repères théoriques

I- L'intertextualité

1- Origines de l'intertextualité

Notre étude consiste à appréhender les deux textes de Mohammed Dib : *Simorgh* et *Laëzza*, sous l'angle d'une analogie et une similitude qui interviennent à différents niveaux de l'écriture, par le fil d'une auto influence manifestée par l'intratextualité, outil d'analyse littéraire qui consiste à envisager, déterminer, et expliquer les différentes parentés et influences entre les œuvres disparates du même auteur, et qui constitue l'une des formes de l'intertextualité.

Avant d'entamer notre étude des deux textes *Simorgh* et *Laëzza*, nous pensons qu'il serait indispensable d'apporter un éclairage au support théorique que nous allons adopter, et un rappel des notions importantes desquelles nous allons nous servir pour l'analyse intratextuelle des deux textes .

D'abord, nous attirons l'attention sur le fait que notre étude peut faire appel à d'autres notions, outils, ou théories que nous allons éclairer au fur et à mesure de l'étude. Mais l'intertextualité et l'intratextualité restent les supports théoriques adoptés, et les axes fondamentaux qui tracent les différentes directions de ce travail, et qui nécessitent une mise en place d'un champ conceptuel et théorique.

Avant de passer à l'intratextualité, il nous semble très adéquat de revenir sur l'origine et la genèse de cette notion :

A travers son histoire, la littérature a connu différents genres dont la prose, la poésie et le théâtre furent les plus dominants, et notamment le roman qui a connu à son tour des développements et des mutations jusqu'à perdre les caractéristiques de son genre.

La notion du genre est passée par différentes classifications selon les paramètres qui expliquent ses lois. Cependant avec le début du XX ème siècle, ces classifications perdent leurs valeurs, vu les changements qu'a subi la littérature en fonction d'autres changements socio-historiques et idéologiques, ainsi que l'évolution des valeurs esthétiques et des conditions psychologiques et économiques des hommes.

Le roman, cette fiction en prose, continue à subir les ambitions créatrices des écrivains, dont le propre désormais, est de faire voler en éclat les prétendues barrières entre les genres, pour éloigner leurs horizons, dépasser leurs limites, pour détruire les lois qui les classifient, et donner naissance à une forme nouvelle pour casser les moules traditionnels de l'écriture. Le roman connaît ainsi une bifurcation et un renouvellement constant, radical, surprenant, voire original, qui se traduit par un éclatement sur tous les plans.

Gérard Genette, dans son ouvrage *Introduction à l'architexte,* souligne la différence entre le genre et le mode : Le genre est une catégorie de l'écriture. Le mode est une catégorie avec un double statut où se remarque une subdivision en espèces plus déterminées ou détaillées, et chaque espèce peut connaître des variétés, par exemple : le roman autobiographique, intimiste, ou fictionnel.

Gérard Genette regroupe sous le concept de l'*archigenre*, car pour lui, chaque genre surplombe l'autre. Il passe ensuite du concept d'"archigenre" à celui d'"architexte", pour proposer ensuite le concept d'"architextualité", face à la difficulté d'établir une typologie des genres.

La notion de genre s'inscrit dans une autre notion, ou un autre système plus vaste qui l'englobe ou la phagocyte, celui du code qui peut être linguistique, culturel, artistique, etc.

L'éclatement qu'a connu le genre s'étend à un éclatement des codes, pour céder le pas à une intertextualité et un éclatement à plusieurs niveaux de l'écriture.

A ce propos Maurice Blanchot déclare en 1954 dans un article intitulé *Où va la littérature ?,* dans *Le livre à venir* : « *Les genres se dispersent et les formes se perdent ».*

Le texte littéraire est le carrefour, le lieu de rencontre de plusieurs codes qui subissent une transgression par l'écriture. Cette dernière étant une perversion, met en avant un éclatement de tous les codes, exprimé selon Barthes et Julia Kristeva par l'intertextualité qui a cassé les normes les plus solides, en exprimant une pluralité discursive qui se traduit par la polyphonie du texte.

Barthes propose la notion de "texte" et "intertexte" :

> « *(...) mais écrire c'est se placer dans ce qu'on appelle maintenant un immense intertexte, c'est-à-dire placer son propre langage, sa propre production de langage dans l'infini même du langage »*[1].

Pour une définition générale, l'intertextualité est une référence à un texte antérieur. Mais en réalité, cette notion est plus compliquée, voire étendue, elle connaît diverses formes qui rendent sa définition définitive et restreinte, presque impossible. Le dictionnaire du littéraire définit l'intertextualité comme suit :

> *« Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la*

[1] - Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, Presses universitaires de Grenoble, 1980, p. 15-16

jonction d'autres énoncés, dans des liens que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envi. En un sens plus usuel, intertextualité désigne les cas manifestes de liaison d'un texte avec d'autre»[1].

Pour une genèse, la notion d'Intertextualité puise ses origines dans les travaux des formalistes qui justifient et expliquent l'évolution de la littérature par la présence effective d'une œuvre dans un ensemble d'œuvres, à travers une réactualisation des formes du passé. Mais elle puise aussi dans les travaux de Michaïl Bakhtine et la notion de dialogisme.

Pour Bakhtine, dans une œuvre littéraire, la référence d'un écrivain n'est pas seulement la réalité, mais aussi la littérature précédente, qu'il considère comme *« un dialogue constant avec elle, comme une compétition de l'écrivain avec les formes littéraires existantes »*[2], car il considère, *« la vie intellectuelle du monde comme un échange d'idées entre les consciences humaines* »[3]. L'idée selon lui « *vit en une interaction continue avec d'autres idées »*[4], et la relation entre le mot et l'idée est dialogique « *par nature ».*

Le dialogisme de Bakhtine consiste à mettre en exergue une hétérogénéité de la parole au détriment de son homogénéité et son unicité, il entend par dialogisme, la présence ou la situation de tout énoncé de tout type de discours au carrefour, au point de rencontre ou au centre d'enchevêtrement d'autres énoncés qui le construisent. A ce propos, Philippe Sollers affirme que :

« (...) tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur »[5].

[1] -Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Quadrige, 2004, p. 318
[2] - Mikhaïl Bakhtine. *Questions de littérature et d'esthétique*. Moscou, Khoud. lit., 1975, p. 6-71
[3] -Vladimir Siline, Doctorat nouveau régime, *Dialogisme dans le roman algérien de langue française*, Paris 13, Charles Bonn, 1999 (http://www.limag.com)
[4] - Mikhaïl Bakhtine*, La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970, p. 127
[5] - Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, coll.Tel Quel, Paris, Seuil, 1968, p. 75

Le dialogisme règne et prend sa place beaucoup plus dans l'énonciation romanesque. Par conséquent, on assiste à un éclatement et une multiplicité des voix et des types de discours qui traversent le texte sans pouvoir établir des frontières entre elles : la voix de l'auteur, du narrateur, et du personnage se confondent pour offrir une polyphonie.

2- De la polyphonie et le dialogisme à l'intertextualité

En 1967, Julia Kristeva remplace la notion de «dialogisme » par celle de « l'intertextualité » qu'elle introduit dans le champ de la critique littéraire française, autour du groupe Tel Quel par le biais de leurs publications : *Théorie d'ensemble* (ouvrage collectif signé par plusieurs noms tels : Foucault, Barthes, Derrida, Sollers et Kristeva). Dans son ouvrage : *Sémiotiké, Recherche pour une sémanalyse,* Kristeva compare entre le statut du mot (énoncé) dialogique et celui des textes :

> « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double* »[1].

Le dialogisme de Bakhtine a été considéré par les lecteurs comme « imprécis », alors qu'ils ont vite reconnu « l'intertextualité » pour éviter cette imprécision du concept bakhtinien.

3- Les différentes approches de l'intertextualité

Avant d'aboutir à une définition plus ou moins complète, ou générale, la notion d'intertextualité a connu différentes approches.

[1] - Julia Kristeva, *Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, coll. Points, Paris, 1969, p. 84- 85

Nathalie Piégay-Gros écrit :

> *« L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive in praesentia (c'est le cas de la citation)* »[1].

Julia Kristeva, pour sa part, propose la définition suivante :

> *« L'intertextualité est l'interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte* »[2].

Dans un autre ouvrage, Kristeva affirme que « *l'intertextualité est la transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre* »[3], et le texte devient ainsi « *productivité* », terme faisant le lien entre Kristeva et Barthes. Ce dernier déclare :

> *« Le texte est une productivité (...). Il déconstruit la langue de communication, de représentation, ou d'expression (là où le sujet individuel ou collectif peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit une autre langue»*[4].

Avec Michaël Riffaterre, la notion d'intertextualité connaît un déplacement du côté du lecteur. Selon lui, l'intertexte est *« la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédées ou suivie ».*[5]

T. Samoyault aborde aussi l'intertextualité du côté du lecteur :

---

[1] - Nathalie Piégay-Gros*, Introduction à l'intertextualité,* Paris, Dunod, 1996
[2] - Julia Kristeva, *Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, coll. Points, Paris, 1969, p.841
[3] - Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974
[4] - Roland Barthes, *La Théorie du texte*, in Encyclopédie Universelle, p. 3
[5]- Gérard Genette*, Palimpsestes*, Paris, Seuils, 1982, p. 9

> *« L'intertextualité exige un lecteur qui n'est pas « oublieux », comme le définissait Montaigne, qui sache mobiliser ses connaissances au bon moment et en bon ordre »*[1].

Bruno Hongre, pour sa part, définit l'intertextualité comme suit :

> *« Ainsi, l'intertextualité, ce n'est pas seulement le fait pour l'auteur d'inscrire des éléments issus de sa culture dans ce qu'il écrit ; c'est aussi le fait , pour le lecteur, d'introduire ou projeter dans le texte même qu'il croit seulement décrypter, des éléments inscrits en lui par ses autres lectures. Chacun dans sa relation au texte, investit en quelque sorte son « capital textuel » et sa capacité d'analyse»*[2].

Cependant, lier l'existence de l'intertextualité et son identification au lecteur, contribue à sa fin, car le lecteur n'est pas toujours érudit, et malgré son incapacité de voir l'intertextualité, l'existence de cette notion ou phénomène littéraire reste indéniable, voire incontestable, et donc, la lier à la perception du lecteur c'est la tuer.

D'un autre côté, même si elle n'est pas perçue par le lecteur, elle est là, en attente d'un lecteur érudit et, dans le cas échéant, ce lecteur serait l'auteur même de l'œuvre qui peut percevoir son œuvre à chaque fois d'une manière différente, en détectant les traces du jeu intertextuel qu'il a proposé consciemment ou inconsciemment.

---

[1]- Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature,* Nathan, 2001, p. 70
[2]- Bruno Hongre, *L'intelligence de l'explication de texte*, Ellipses Edition Marketing S.A., 2005, p. 23

Selon Barthes, l'intertextualité ne relève pas de l'obligatoire ou de l'indispensable, mais de la subjectivité. Elle est donc « aléatoire ». Il donne ainsi un exemple de lui-même :

> *« Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule (...) je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, le mandala de toute la cosmogonie littéraire (...). Proust est un souvenir circulaire. Et bien c'est cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre en dehors du texte infini »*[1].

Laurent Jenny, pour sa part, travaille sur les modalités de la transformation et refuse le fait de banaliser le terme d'intertextualité, ou de le rendre au sens commun, mais il propose de limiter son usage :

> *« Seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire à chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique*»[2].

Michel Schneider, quant à lui, interprète les reprises selon une approche psychanalytique. Il montre l'intérêt que porte la psychanalyse à

[1] - Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 58
[2] - Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 226

l'intertextualité dans son livre *Voleurs de mots*[1], et cela pour *«saisir les rapports constitutifs du moi et de l'autre dans l'activité de lecture-écriture»*[2].

Tout comme Bakhtine, Schneider considère l'altérité comme une notion clé de l'intertextualité, mais son usage est pour des fins interprétatives :

> *« La liaison de l'élaboration du texte et de la constitution de la personnalité contribue à faire de l'intertextualité un principe majeur du rapport à l'autre»*[3].

4- La typologie de Gérard Genette

Quant à Gérard Genette, il élabore une typologie différente de l'intertextualité perçue par Kristeva, Barthes, et les autres. Il propose un autre concept pour exprimer l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec la notion même de textualité, c'est la « transtextualité », qui englobe cinq types de relations :

-L'architextualité : la relation abstraite qu'entretient un texte avec la catégorie générique à laquelle il appartient.

-La paratextualité : les relations entre un texte littéraire avec son paratexte. C'est le type *« constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte…»*[4].

-La métatextualité : relation de commentaire *« qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer (…). C'est par excellence, la relation critique*»[5].

---

[1]- Michel Schneider, *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985, p. 12
[2] - Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan/Her, 2001, p. 29
[3] - Ibidem
[4] - Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Edition du Seuil, 1982, collection Points 1992, p. 10
[5] - Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Edition du Seuil, 1982, collection Points 1992, p. 11

-L'intertextualité : il définit ce concept comme suit :

> *« Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du* ***plagiat*** *(chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littérale ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de* ***l'allusion****, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable* »[1].

-L'hypertxtualité : relations de dérivation et réminiscences qui relient deux textes :

> *« En effet, Gérard Genette distingue deux types de relations autrefois confondues, sous les deux catégories d'intertextualité et d'hypertextualité, séparées au prétexte que l'une désigne la coprésence de deux textes (A est présent avec B (dans le texte B)) et l'autre, la dérivation d'un texte (B dérive de A, mais A n'est pas effectivement présent dans B) »*[2].

[1]- Idem, p. 8

[2] - Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001, p. 20

Donc Genette, dans sa typologie, classe les différentes formes de l'intertextualité selon deux types de relations :

a- La coprésence

Le texte A est présent dans le texte B. cette relation entre deux ou plusieurs textes englobe les formes suivantes :

- La citation :

Cette forme met en avant une hétérogénéité discursive plus ou moins flagrante et facile à repérer, grâce aux codes graphiques (décodage, caractères italiques, guillemets,…).

-La référence :

La référence est une forme aussi explicite que la citation mais elle établit avec le texte antérieur une relation par absence, tout en renvoyant le lecteur à un texte sans le citer littéralement. L'hétérogénéité textuelle y est quasiment absente car *« la référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique.»*[1]

Quand la référence nous renvoie à un texte antérieur d'un autre auteur, autrement dit, quand elle établit une relation entre deux textes différents d'auteurs différents, elle reste l'une des formes de l'intertextualité. Cependant, quand il s'agit d'une relation par référence entre deux ou plusieurs textes d'un même auteur, il s'agit ici de l'intratextualité qui met en évidence l'auto référence, l'auto influence d'un auteur, et les différentes relations entre ses œuvres (textes) disparates.

-Le plagiat :

[1] - Idem, p. 35

C'est la relation implicite entre un texte A présent dans un texte B, sans aucune indication quant au véritable auteur ou source, et donc plagier, c'est atteindre à la propriété littéraire car, *« le plagiat constitue une reprise littérale, mais non marquée et la désignation de l'hétérogène y est nulle.»*[1]

- L'allusion :

L'allusion est une forme moins explicite que la citation, et donc plus subtile, liée toujours à la condition de l'érudition car elle exige la connaissance du texte, ou des textes auxquels fait allusion l'auteur, par le biais d'une reprise de l'un ou de plusieurs éléments ou aspects de l'écriture.

L'allusion n'est pas exclusive au domaine de la littérature, mais elle peut en interpeller d'autre telle la musique, l'Histoire, le mythe, la peinture, etc.

F. Fontanier relève trois types d'allusion[2] : L'allusion à l'histoire, à la mythologie, aux mœurs auxquels il joint l'allusion verbale qui consiste souvent en jeux de mots[3].

b- La dérivation :

Selon la typologie de Gérard Genette, les relations par dérivation relèvent surtout d'une hypertextualité qui regroupe :

- La parodie :

Elle consiste en une modification et transposition du texte antérieur. Elle le déforme, tout en reprenant des énoncés du texte premier. Elle permet aussi

[1] -Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001, p. 36
[2] - Cf. F. Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977
[3] - L'allusion verbale caractérise fort bien l'écriture de Mohammed Dib.

d'actualiser des textes classiques pour les rendre accessibles pour un lectorat qui n'est pas de leur époque.

- Le pastiche :

De même que la parodie, le pastiche déforme l'hypotexte, non pas par transformation, mais par imitation du style caractéristique d'un auteur surtout.

Annick Bouillaget distingue dans *L'Ecriture imitative* entre deux types de pastiche : « *le pastiche de style* »[1] et « *le pastiche de genre* »[2].

Les frontières entre ces différents types d'intertexte ou d'hypotexte ne sont pas étanches, il peut y avoir présence d'un type dans l'autre, avec l'autre, ou même une confusion ou un rapprochement entre deux ou plusieurs types.

La typologie de Genette propose une classification qui porte un éclairage sur la notion d'intertextualité mais son approche n'est pas exhaustive car, cette notion est d'une extension gigantesque vu son vaste champ d'application, et la richesse, la diversité, ou la complexité de la littérature.

La théorisation et l'étude du phénomène de l'intertextualité est infinie, voire interminable à cause des différentes appellations, formes et notions qui diffèrent d'un critique à l'autre, selon l'angle sous lequel chacun l'aperçoit.

II- De l'intertextualité à l'intratextualité

1- Définition de l'intratextualité

[1]- Annick Bouillaget, *L'Ecriture imitative. Pastiche, parodie, collage*. Nathan, 1996, p. 21
[2] - Idem, p. 48

Parmi les formes d'intertextualité qui peuvent avoir différentes appellations, nous avons l'intertextualité interne, l'intratextualité, ou l'autoréférence classée selon la typologie de Genette parmi les relations de coprésence comme une référence à un texte antérieur. Dans ce cas, l'étude de l'intratexte consiste à relever les différentes parentés entre les différents textes d'un même auteur, chose quasi évidente car l'œuvre d'un auteur est en réalité un seul livre fragmenté à travers le temps, et l'auteur ne peut jamais, à un moment ou un autre se détacher de lui-même à une certaine distance qui lui permet de produire un texte complètement différent à tous les niveaux de l'écriture de ses textes précédents.

L'acte d'écriture est aussi compliqué que la nature humaine, car il dépend de tout ce qui relève de la subjectivité et du caractère spécifique de l'individu. En effet, l'écriture fait projeter, consciemment ou inconsciemment, une grande partie du moi, et peut même remplir sa fonction cathartique.

Parmi les bases de l'écriture, les influences que subit un auteur du monde extérieur, et qui peuvent l'inspirer et servir d'appui à sa nouvelle production originale. Cependant, ces influences peuvent être internes, c'est-à-dire que l'auteur d'une œuvre s'auto influence, ou s'auto réfère pour s'inspirer des éléments langagiers, culturels, thématiques, idéologiques, stylistiques, etc., qui constituent son œuvre. Chose naturelle, qui peut être même inévitable. Mais parfois, elle est l'un des jeux de l'auteur qui éparpille dans son texte des morceaux de phrases, des idées reformulées, des noms de personnages, leurs caractères, leurs destins, etc., des lieux, des éléments de la nature fréquemment présents, des formules, des titres ou autres, autrement dit, tout ce qui est repris à partir d'un texte antérieur de cet auteur. Son jeu consiste ici à laisser au lecteur ou au critique, la tâche de découvrir les différentes relations entre ses textes grouillants d'éléments intratextuels au niveau de la forme ou du fond, c'est-à-

dire au niveau du signifiant ou du signifié, et cela à l'aide des outils théoriques, qui les mettent en évidence de manière objective et rigoureuse.

« *Tout est dit* ». Ainsi pensent et constatent beaucoup de théoriciens, concernant la production du nouveau dans la littérature. Un regard pessimiste mélancolique qui se penche sur cette faculté exclusive à une minorité que l'on appelle artistes des mots, doués d'une capacité qui relève du génie, celle de reprendre ce qui a été dit certes, mais pour justement, créer du nouveau : mêmes mots, mêmes règles de la langue, mais nouvelles combinaisons différentes, pour donner naissance à de nouvelles idées, de nouvelles formes, de nouveaux genres, etc. Ceci est dans la mesure où « *la création s'exerce non dans la matière, mais dans la manière, ou dans la rencontre d'une matière et d'une manière* »[1].

Du fait que la reprise de ce qui a été déjà dit offre un minimum de nouveauté, à un niveau ou un autre, il serait impossible de condamner la créativité dans *« la réitération perpétuelle de pensées identiques»*[2].

Blaise Pascal défend ce point de vue en affirmant :

> *« Qu'on ne me dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle : quand on joue à la paume, c'est une même balle dont jouent l'un et l'autre, mais l'un la place mieux. J'aimerais autant qu'on me dit que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps de discours, par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition* »[3].

[1]- Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, 2001, p. 51
[2]- Idem, p. 51
[3]- Blaise Pascal, *Pensées*, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2000, p. 1101

Donc, l'intertextualité aussi bien que l'intratextualité ne nient en rien la créativité et la nouveauté du texte, mais elles se chargent de découvrir et de dévoiler les différentes formes d'influence plus ou moins explicites, ainsi que les différentes reprises volontaires ou involontaires qui peuvent être bénéfiques. Car elles rajoutent une autre spécificité au discours littéraire, celle d'être la mémoire qui conserve, et qui permet aux textes antérieurs - qu'ils soient d'un même ou de différents auteurs - de survivre en les préservant de l'oubli.

Quant il s'agit d'une auto influence, l'intertextualité se manifeste par l'une de ses formes qui relève de la référence : c'est l'intratextualité classée selon la typologie de Genette parmi les relations de coprésence, et qui consiste à déceler les relations de parenté qui existent entre les œuvres disparates d'un même auteur.

Que ces parentés soient de type formel, thématique ou autres, elles constituent des points communs et des traits distinctifs et répétitifs. Se manifestant explicitement ou implicitement, l'intratextualité doit renvoyer l'esprit du lecteur à un « déjà dit », « déjà lu », « déjà vu », ou « entendu », mais dans la production de ce même écrivain.

2- L'intratextualité selon Lucien Dällenbach

Partant des travaux réalisés par Jean Ricardou, Lucien Dällenbach propose une distinction entre *« une intertextualité générale (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents) et une intertextualité restreinte (rapports intertextuels entre textes du même auteur).»*[1]

Donc, l'intratextualité est appelée par Lucien Dällenbach : intertextualité restreinte, à laquelle nous allons nous intéresser dans notre travail.

[1] - Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n°27, 1976, p. 282

Il ajoute une autre distinction, celle de *l'intertextualité autarcique*, qu'il propose de nommer *autotextualité* définie comme suit :

> *« Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'auto texte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou parti sous sa dimension littérale (celle du texte entendu strictement) ou référentiel (celle de la fiction)* »[1].

3- L'intratextualité selon F. Ricard

F. Ricard traite l'intratextualité du côté de la production, consciente ou inconsciente, d'un écrivain, et de sa réception par le lecteur, la considérant comme un moyen pour mettre les écrits d'un même écrivain en écho les uns avec les autres, formant ainsi un tout unifié et cohérent :

> « *Or cette façon de se référer à ses propres créations et de construire ainsi des sortes de ponts entre tous ses livres (...) a pour effet de faire apparaître la production de l'écrivain comme un tout unifié (...). Ces correspondances internes donnent en effet à l'ensemble de l'œuvre l'aspect d'un système cohérent (...)* »[2].

Du côté du lecteur, il considère l'érudition et la culture comme condition sine qua non pour une lecture intratextuelle, dirigée par cette recherche d'une familiarité qui marque l'horizon d'attente du lecteur face aux écrits d'un même écrivain :

---

[1] - Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n°27, 1976, p. 283
[2] - F. Ricard, « *Jacque Poulin :* de la douceur à la mort », *Liberté*, vol. 16, n°54, 1974, p. 98-99

> «*Impossible, face à cette œuvre, de la considérer isolément et en toute innocence, car nous y cherchons, autant sinon plus que de la nouveauté, le rappel des œuvres antérieures, c'est-à-dire la confirmation, la négation ou l'approfondissement de la connaissance que nous avions de l'écrivain. Lisant son dernier livre, c'est un peu comme si nous relisions aussi ses livres précédents, puisque notre attention, par-delà l'œuvre particulière, se porte vers l'univers global de l'écrivain (...)*»[1].

En effet, la pratique d'une lecture intratextuelle des écrits d'un même écrivain est considérée par certains comme un mode de lecture obligé, qui procure un plaisir relatif à un certain état émotionnel vis-à-vis de l'œuvre littéraire, et qui tient à attacher davantage le lecteur. Comme le dit Gilles Thérien : *« l'acte de lecture engage l'affectivité de chacun »*[2].

Le phénomène de l'intratextualité marque fortement les écrits de beaucoup d'écrivains algériens d'expression française, notamment la production littéraire de Kateb Yacine, de Rachid Boudjedra et celle de Mohammed Dib.

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, qui constituent le corpus de notre analyse intratextuelle, nous nous proposons d'analyser les relations d'intratextualité au niveau du paratexte, de la forme ou la structure des deux textes, et de la thématique, ainsi que quelques lieux d'originalité de l'écriture dibienne dans ces deux œuvres.

[1] - F. Ricard, « Jacque Poulin : de la douceur à la mort », *Liberté*, vol. 16, n°54, 1974, p. 97-98
[2] - Gille Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n°2, p. 74

Troisième partie

Analyse intratextuelle des deux textes :

Simorgh et *Laëzza*

Premier chapitre

Le paratexte et les marqueurs formels de la fragmentation

La lecture du texte *Laëzza* de Mohammed Dib nous renvoie directement à *Simorgh* du même auteur, vu les similitudes que présentent ces deux œuvres, au

niveau de différents aspects de l'écriture. Autrement dit, l'auteur de *Laëzza* reprend par auto référence presque tous les éléments textuels constitutifs de *Simorgh*, pour donner l'impression d'une continuité ou d'un reflet de chacune de ces œuvres dans l'autre par une évidente reprise paratextuelle, formelle, thématique, etc.

Suivant un processus naturel, nous proposons comme premier aspect intratextuel le paratexte, ou la paratextualité selon Gérard Genette, puisque c'est un aspect extérieur qui assure le premier contact entre l'auteur, l'œuvre, et le lecteur. Nous signalons que nous allons nous intéresser, dans notre analyse, aux principaux éléments paratextuels, intratextuels ou communs aux deux œuvres, qui peuvent fournir des indications plus ou moins importantes pour déterminer le genre, ou pour appréhender le texte.

I- A propos du paratexte

1- Définition

On appelle paratexte les éléments périphériques qui entourent un texte. Pour une définition plus profonde, *Le Dictionnaire du littéraire* propose la suivante :

> *« Le péritexte, que l'on appelle aussi paratexte, désigne aujourd'hui l'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent. Cette catégorie comprend donc les titres, sous-titres, préfaces, dédicaces, exergues, postfaces, notes infrapaginales, commentaires de tous ordres mais aussi illustrations et choix typographiques, tous les signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur, voire du diffuseur. Elle*

matérialise l'usage social du texte, dont elle oriente la réception »[1].

Ces éléments paratextuels que le lecteur découvre de prime abord, dés qu'il appréhende une œuvre littéraire, lui permettent un premier contact qui crée chez lui ce que Jauss appelle un « *horizon de l'attente qui, pour le lecteur, se constitue par une tradition ou une série d'œuvres déjà connues* »[2]. Autrement dit, le lecteur construit des présuppositions et des hypothèses de sens sur l'œuvre et son contenu, notamment à partir des indications quand au genre, car les règles de ce dernier *« renseignent le lecteur sur la façon dont il devra comprendre son texte (...) : le genre est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu* »[3].

Le paratexte peut également être un indice qui conduit à une meilleure compréhension du texte. Il attire l'attention du lecteur sur quelques éléments qui peuvent aider à l'explication du contenu de l'œuvre.

2- Le paratexte et le « contrat de lecture »

La relation entre l'auteur, le texte et le lecteur, peut être représentée par une autre notion : *« le pacte »* ou *« le contrat de lecture »* utilisés par les narratologues et les théoriciens de la lecture.

Le « pacte » ou « contrat de lecture » est défini par Gérard Genette comme *« ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus particulièrement au public »*[4]

---

[1]- Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, Le Dictionnaire du Littéraire, Paris, Quadrige, 2004, p. 449

[2]- H.-R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », in GENETTE et alii, *Théorie des genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 41

[3]- W. D. Stempel, « Aspects génériques de la réception », in GENETTE et alii, op. cit, p. 17

[4] - Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éd. Du Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 7

Le pacte de lecture place le lecteur d'une œuvre dans une perspective de lecture, ce qui lui permet de construire des hypothèses de sens qui seront niées ou confirmées par/après la lecture.

Pour une analyse paratextuelle, nous allons nous intéresser d'abord à la couverture du livre.

II- Etude de la couverture

Avant d'entamer l'analyse paratextuelle, nous voudrions attirer l'attention sur le paratexte et la composition du livre posthume *Laëzza,* qui peut ne pas être mis en œuvre selon la volonté de son auteur. En effet, ce livre a été présenté à l'éditeur après son décès par sa femme Colette Dib. Cependant, nous pouvons considérer que la composition et la disposition de cette œuvre prennent la forme et l'organisation qu'aurait souhaité ou aimé l'auteur, étant postfacée d'une déclaration de Claire Delannoy :

> *« Deux jours avant sa mort Dib m'a téléphoné pour me parler de «Laëzza », manuscrit qu'il venait de terminer mais dont il ne pouvait encore se déposséder. Vous allez être surprise par mon héroïne, me disait-il en riant, un top model qui porte des piercings et qui drague les hommes…Il lui semblait très important d'y associer* ***Autoportrait****, comme si la jeunesse de l'une et la maturité de son auteur créaient à eux deux le puzzle mystérieux de l'écriture. Puis Dib est mort brusquement le 2 mai 2003 et avec Colette Dib, son épouse, nous avons retrouvé cette étrange nouvelle « El condor pasa » dont le personnage masculin est comme le sombre et magnifique contrepoint de*

« Laëzza » et ces « Rencontres », pas tout à fait achevées (...) »[1].

Donc, à partir de cette postface et de la composition de l'œuvre précédente *Simorgh*, identique à celle de *Laëzza*, nous supposons que l'auteur aurait été d'accord sur cette forme mise en œuvre, et ce paratexte que nous étudierons en tant que tel.

La présentation des couvertures des deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza* est exactement la même, ce que nous pouvons expliquer par l'édition des deux œuvres par le même éditeur, mais cela peut être aussi une recommandation de l'auteur dans *Simorgh* notamment, car *Laëzza* est un livre posthume.

1- **La première de couverture**[2]

La première de couverture de chacune des deux œuvres est simple, elle porte en haut, en gros caractères noirs, le nom de l'auteur : Mohammed Dib. Juste dessous, se trouve le titre du livre : *Laëzza* ou *Simorgh*, écrit en caractères plus importants que ceux du nom de l'auteur.

Au dessous du titre nous lisons le nom de la maison d'édition Albin Michel, écrit en gros caractères comme ceux du nom de l'auteur, mais moins grands que ceux du titre. Toutes ces indications mentionnées sur la première de chaque couverture des deux œuvres, sont situées dans un cadre rectangulaire tracé d'un double trait rouge, dont chaque coin est un petit carré noir.

La première de couverture porte des éléments, porteurs à leur tour de significations qui peuvent être des indications sur le genre et qui guident le lecteur, c'est pourquoi nous allons nous y intéresser en les analysant en détails.

---

[1] - Claire Delannoy, Postface de *Laëzza* de Mohammed Dib, p. 195
[2] - Voire annexe 1

La première de couverture d'un livre donne généralement les premières informations quant au genre et au contenu. Notamment le titre, élément flagrant qui frappe le lecteur, fournit des indications plus ou moins significatives et qui peut aller jusqu'à être un résumé ou le symbole d'une ou de toutes les parties dans le cas d'une œuvre fragmentée.

a- Les titres ou la titrologie[1]

Le premier élément paratextuel intratextuel qui produit un effet de ressemblance entre les deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza,* est la présence des titres généraux (selon Genette, c'est-à-dire les titres des œuvres, figurant sur la première de couverture). L'orthographe mystérieuse de ces titres ne s'explique que par le contenu de l'œuvre, et l'effet de ces titres sur le lecteur. Les caractéristiques répétitives du titre distinguent toutes les œuvres de l'auteur, dans la mesure où le paratexte dibien n'est jamais facile et les titres ne sont jamais innocents.

D'abord, il nous semble très intéressant d'apporter un petit éclairage théorique quant à la notion de « titre » :

> « *On appelle communément « titre » l'ensemble des mots qui, placés en tête d'un texte, sont censés en indiquer le contenu. Elément central du péritexte, le titre peut aussi se détacher dans certaines circonstances : il est alors une synecdoque de son contenu (comme dans les bibliographies). C'est également le titre d'un ouvrage (et non le texte) qui est inscrit au contrat entre l'auteur et l'éditeur. Il est fragment associé à un « sous-titre » (en*

[1]- L'étude des titres est appelée ainsi par Claude Duchet. Voir Seuils de Gérard Genette, p. 59

général, une indication de genre) et, dans l'édition moderne, répété en « titre courant » en haut de chaque page (...) »[1].

L'une des fonctions des titres réside dans le fait qu' « *ils sont un lieu où se noue la relation avec le lecteur, où se conclut le « pacte de lecture»; ils manifestent l'effort de l'auteur et du texte pour orienter la réception, et sont donc des points cruciaux de la pragmatique et de l'esthétique littéraires»*[2].

Donc, le titre *« doit être stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur »*[3].

- Simorgh :

Le titre général *Simorgh* déclenche d'emblée dans notre esprit un ensemble de questions :

-Pourquoi Simorgh ? S'agit-il de l'oiseau mythique sîmorgh qui s'écrit avec accent circonflexe sur le (i) ? S'agit-il du mythe de Sîmorgh ? S'il s'agit de ce mythe, fait-il l'objet ou le thème de toute l'œuvre ? Y a-t-il d'autres mythes ? Peut être ne s'agit-il plus de mythes, mais d'une simple allusion au mythe. Il se peut également que le mot « simorgh » soit une allusion à l'oiseau mythique « sîmorgh », et qu'il soit employé dans sa dimension symbolique.

Toutes ces questions et d'autres diffèrent d'un lecteur à l'autre selon la perception personnelle, l'interprétation subjective, la culture, l'érudition, etc. Beaucoup d'autres facteurs entrent en jeu pour élargir ce qu'appelle Jauss : l'« *horizon d'attente* » du lecteur.

---

[1] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Quadrige, 2004, p. 619
[2] - Ibidem
[3] - Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clés pour la lecture des récits*, CONVERGENCES CRITIQUES II, Editions du Tell, Blida, Algérie, 2002, p. 71

L'œuvre *Simorgh* porte comme titre général l'intertitre du premier fragment du texte, le conte du Simorgh racontant une histoire imaginaire qui déplace l'oiseau mythique hanté par les âmes des dieux, d'un mythe oriental persan à un conte dibien qui le reflète dans un autre miroir, une autre figure de l'écriture, une autre existence littéraire.

Pourquoi appeler son œuvre *Simorgh* ? Est-ce parce que ce fragment de douze pages (p. 9 - p. 20) prend le pas sur les autres ? Pèse-t-il plus dans l'œuvre ? Se rapporte-t-il aux autres fragments ? Y a-t-il d'autres significations symboliques qui peuvent rapprocher ce titre de tout le contenu de l'œuvre ?

Le mot « simorgh » nous renvoie par allusion à « sîmorgh »**,** l'oiseau mythique dans la langue et la civilisation persane :

> *«Le sîmorgh est un symbolisme très riche chez les mystiques et dans la littérature persane. C'est le nom donné à une catégorie d'oiseaux mythiques. Dans l'Avesta, c'est l'oiseau cité sous le nom de* ***saéna****. Le* ***saéna*** *rappelle les caractéristiques de l'aigle. (...) Mais dans la littérature islamique persane, c'est la montagne fabuleuse de* ***qâf****, qui est le lieu où demeure le* ***sîmorgh****, avec les péris et les démons. (...)Il possède un langage humain, il sert de messager et de confident ; il transporte les héros à de grandes distances et leur laisse quelques unes de ses plumes, grâce auxquelles on pourra, en les faisant brûler, le convoquer s'il est au loin. (...) La plume du sîmorgh est réputée guérir les blessures, et le sîmorgh lui-même est considéré comme un sage guérisseur (****hakîm****). (...) A l'époque islamique, le* ***sîmorgh*** *symbolise non seulement le* ***maitre mystique*** *et la manifestation de la Divinité, mais*

*aussi il est le symbole du **moi caché**. C'est ainsi que Farîdun-Dîn'Attar, dans son colloque des oiseaux (**Mantiq-ut-tayr**) parle de cet oiseau fabuleux comme d'un symbole de la **recherche de soi**. Un jeu de mots s'est opéré entre le nom de cet oiseau et les trente oiseaux (**sî morgh**), qui partent à la recherche d'un but transcendant, et à la fin découvrent que le sîmorgh était eux-mêmes, les **sî morgh** (les trente oiseaux)»*[1].

Donc sîmorgh est une espèce d'aigle, car il rappelle ses caractéristiques. Ce dernier est *« Roi des oiseaux, incarnation, substitut ou messager de la plus haute divinité ouranienne et du feu céleste, le soleil, que lui seul ose fixer sans se brûler les yeux»*[2].

Le symbole de l'aigle diffère d'une civilisation à l'autre, d'une religion à l'autre :

« *L'aigle fixant le soleil, c'est encore le symbole de la perception directe de la lumière intellective. L'aigle regarde sans crainte le soleil bien en face, écrit Angelus Silesius : et toi l'éclat éternel, si ton cœur est pur. Symbole de contemplation, auquel se rattache l'attribution de l'aigle à Saint Jean et à son Evangile. Identifié au Christ dans certaines œuvres d'art du Moyen Age, il exprime à la fois son ascension et sa royauté. (...) Les Psaumes, enfin, en font un symbole de régénération spirituelle, comme le phénix»*[3].

[1]- Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, s. a. et Editions Jupiter. Paris, 1982, p. 884
[2]- Idem, p. 12

[3] - Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, 1982, p. 12

Donc, selon les différents symboles de l'espèce des aigles à laquelle se rapproche le « sîmorgh », ce dernier peut symboliser : *« la perception directe de la lumière intellective »*, *« la contemplation* », ou «*la régénération spirituelle, comme le phénix »*. Donc le lecteur de l'œuvre *Simorgh* peut s'attendre à une confrontation directe et un regard face à la vie, cette dernière peut être symbolisée par le soleil, à une contemplation et une méditation, à des spiritualités, ou à la lumière de l'intellect, c'est-à-dire les différents savoirs, réflexions et cultures dans cette œuvre. Il peut également symboliser l'auteur, Mohammed Dib lui-même : un grand esprit d'une grande expérience, qui conjugue dans son œuvre : profondeur, maturité, et sagesse d'un homme/artiste serein, regardant la vie face à face, qui se dévoile devant elle pour justement la dévoiler, et qui dit tout avec franchise et humour.

Donc nous ne pouvons nullement confirmer qu'il s'agit, dans l'œuvre dibienne, des trente oiseaux « sî morgh » ou de l'oiseau mythique « Sîmorgh ».

Nous voyons que *Simorgh*, le titre de l'œuvre dibienne, renvoie ou fait allusion à tous ces symboles du sîmorgh (l'oiseau mythique de l'espèce des aigles), pour, en fait, symboliser au niveau de l'écriture une œuvre qui contient : errance et recherche du moi caché de l'auteur à travers une errance littéraire, une quête de soi et du sens. Car, il s'agit d'une écriture au-delà d'une simple diégèse, mais beaucoup plus compliquée qu'une simple histoire, vu la nécessité de la quête qui mène partout et nulle part, au-delà même de l'écriture,. Elle reflète aussi les différents domaines de la vie : savoirs, cultures, méditations, réflexions, fictions, spiritualités, art,…. Ceci, dans le cas où Simorgh, par « *allusion à la mythologie* »[1], renvoie à l'oiseau mythique.

---

[1] - F. Fontanier dans *Les Figures du discours* (Flammarion, 1977) distingue trois types d'allusion : l'allusion àl'histoire, à la mythologie, aux mœurs, et l'allusion verbale.

Cependant, nous nous apercevons que Dib joue sur l'orthographe et les sonorités du mot aussi bien que sur la signification ou l'interprétation. Ce qui embrouille le lecteur et lui permet de construire plusieurs hypothèses de sens possibles, sans pouvoir affirmer l'une ou rejeter l'autre. Selon les références mythologiques, le nom du « Sîmorgh », l'oiseaux mythique s'écrit avec un accent circonflexe sur le (i) : « î », alors que le titre de l'œuvre s'écrit avec (i). D'un autre côté, les oiseaux qui partent à la recherche du « sîmorgh » pour découvrir qu'ils sont eux-mêmes cet oiseau, sont au nombre de trente, et leur nom s'écrit détaché : « sî morgh », alors que dans le conte dibien *Simorgh*, il sont au nombre de douze.

Alors, s'agit-il du même mythe ? Il se peut que Dib transforme et transpose le mythe d'origine par « *allusion à la mythologie* », pour donner naissance à un mythe personnel et/ou un mythe littéraire.

A ce propos, les pionniers de la littérature comparée dans *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, effectuent une distinction entre le mythe et le mythe littéraire : *« Nous appellerons mythe un ensemble narratif consacré par la tradition ayant, au moins à l'origine, manifesté l'irruption du sacré, ou du surnaturel, dans le monde »*[1].

Quant à la relation entre le mythe et le mythe littéraire, ils affirment que *« L'écrivain reprend bien l'ensemble narratif traditionnel, mais il le traite et le modifie avec une grande liberté, se réservant même le droit d'y ajouter des significations nouvelles »*[2].

Mais aussi, la relation entre un mythe et un mythe d'origine reste indéniable et évidente car « *le mythe originel n'a rien de figé, ni d'univoque* »[3].

---

[1] - Pierre Brunel, Claude Pichois, A. M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, Ed. Armand Colin, 1983, p. 125

[2] - Pierre Brunel, Claude Pichois, A. M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, Paris, Ed. Armand Colin, 1983, p. 125

[3] - Ibidem

Claude Lévi-Strauss, pour sa part, écrivait qu'« *un mythe est constitué de l'ensemble de ses variantes* »[1].

C'est pourquoi nous voyons que le titre de l'œuvre dibienne, aussi bien que le conte *Simorgh,* est « *une allusion à la mythologie* » pour donner naissance à un mythe littéraire issu d'un mythe d'origine et qui alors en fait partie en tant que variante ou avatar.

Il en est de même pour le titre général *Laëzza*. La première perception ou lecture du titre laisse surgir dans notre esprit, un ensemble de questions et d'hypothèses de sens :

- Que signifie le mot « Laëzza » ? Il appartient à quelle langue ? Le mot existe-t-il ? L'auteur l'invente-t-il ? S'agit-il d'un nom propre ou d'un nom commun ? L'auteur crée toujours des ambiguïtés en jouant sur les sonorités et la typographie.

Pour une analyse sémantique, il se peut que le mot « Laëzza » fasse allusion au « deuil », en arabe dialectal algérien : *«* Laâza *»*, ou en arabe classique qui s'écrit : « El aäza ». Il se peut aussi qu'il fasse allusion à l'adoration, qui s'écrit en arabe dialectal algérien : « Laëzz », de « aziz » c'est-à-dire : aimé et cher, ou peut être à la « dignité » ou à la « fierté » en arabe classique, qui s'écrit «El izza »et qui se prononce en arabe dialectal « Laëzza » comme le titre en question. Il se peut aussi que « Laëzza » renvoie le lecteur à une autre acception du mot en arabe classique : « El izz », qui signifie la prospérité et la richesse.

Pour ce qui est de l'allusion au deuil, il se peut qu'elle soit justifiée par l'empreinte de la mystique dans l'écriture de Mohammed Dib, «*Car le deuil est dans cette tradition mystique comme une bénédiction pour quiconque a l'âme*

[1]- Ibidem

poétique.»[1], et Mohammed Dib, étant enfant participait aux pratiques mystiques dans les cérémonies de « dikhr » :

> «*Avec le sentiment d'être « tomb(é) de l'autre côté du monde » (...). Tout se passe comme si, pour être arrivé fortuitement dans ce lien saturé de prière, Mohammed Dib enfant avait contracté le besoin teinté de ferveur de s'introduire toujours plus avant dans l'intimité du secret du monde et des êtres.* »[2]

Nous voyons qu'il s'agit d'un jeu de sonorités et d'orthographe qui tolère la prononciation de l'un ou de tous ces mots en Arabe dialectal ou classique comme l'écrit l'auteur « Laëzza » pour faire vaciller l'interprétation entre les sens de tous ces vocables. Mais à quelle partie du texte se rapporte le titre Laëzza ? Est-il un résumé de toute l'œuvre ? Est-ce son sujet principal ?

L'œuvre *Laëzza* porte comme titre général l'intertitre du premier fragment du texte, la nouvelle *Laëzza*, qui raconte l'histoire du personnage principal féminin Laëzza. Mais il serait insuffisant d'expliquer le titre d'une œuvre en se référant seulement à l'une de ses parties, car le texte contient beaucoup d'autres parties ou fragments qui pèsent dans le texte pour être aussi ou plus importants que ce fragment ou nouvelle. Nous croyons que le titre général de l'œuvre se rapporte à tout le texte, il se peut alors que l'auteur l'appelle ainsi pour dire qu'il s'agit dans cette œuvre de tout ce qui lui est cher (par exemple son enfance, l'Algérie, ou Tlemcen, etc.), de sa dignité qu'il affirme en tant qu'Algérien, que musulman, qu'écrivain, qu'artiste, ou tout simplement, en tant qu'être humain dans un monde dépourvu d'humanisme. Ceci est par une multitude de voix qui se confondent tour à tour dans le texte : la voix de l'auteur, des narrateurs ou des personnages. Par exemple Marhoum le personnage principal de la nouvelle *El*

[1] - Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-en-provence, 2003, p. 183
[2] - Idem, p. 183-184

Condor pasa déclare : *« Comme on voit, je suis humain dans un monde inhumain et combien compliqué».* (*Laëzza*, p. 69)

Peut être s'agit-il de la richesse de son âme, de son esprit, de sa culture, et de sa (ses) langue(s) qui font alors la richesse de l'œuvre. Enfin, il peut s'agir d'un deuil. Un deuil sur le monde, la vie et l'homme d'aujourd'hui.

D'un autre côté, nous constatons que les deux titres *Simorgh* et *Laëzza* sont des titres thématiques[1], c'est-à-dire qu'ils portent sur « le contenu » du texte, et ceci par *« une synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut un hommage à l'importance du thème dans le « contenu » d'une œuvre qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif ».* [2]

Les titres des deux œuvres sont également thématiques par valeur symbolique, car ils peuvent renvoyer à tous les symboles que nous avons déjà proposés.

Nous constatons enfin que l'analyse sémantique des deux titres, les place par « *allusion verbale* »[3] dans une ambiguïté voulue qui dévie le lecteur et éparpille sa pensée en le laissant interpréter ces jeux de l'auteur et donnant lieu à des enjeux de recherche.

b- L'absence de l'indication générique

L'absence de toute indication quant à l'appartenance générique des deux œuvres, crée chez le lecteur des interrogations, car il a l'habitude de lire sur la première de la couverture : roman, nouvelles, poésie, essai, etc.

[1] - Gérard Genette, Paris, Seuil, 1987, p. 85
[2] - Idem, p. 86
[3] - Cf. F. Fontanier dans *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977, p. 37

Pour Stempel, comme pour Viëtor et Jauss, *« une des conditions de la réception d'un texte est le statut générique de celui-ci. Il faut donc bien classer les œuvres pour favoriser des conditions optimales de réception »*[1].

Le lecteur de *Laëzza* ou *Simorgh* n'a aucune idée sur leur genre, qui reste une énigme et une surprise à découvrir par la lecture des deux œuvres ou par celle du sommaire qui peut élargir l'horizon d'attente quand il s'agit d'une œuvre fragmentée. Cependant, la détermination ou la connaissance du genre des deux œuvres n'est pas toujours évidente, et le genre reste en question, ce qui laisse les hypothèses du lecteur floues, et constituera l'une des questions de la problématique que nous allons traiter par la suite.

5- La quatrième de couverture[2]

La deuxième et la troisième de couverture ou les pages « intérieures », appelées ainsi par Gérard Genette, sont blanches ou, selon lui : « *muettes* », mais la quatrième est un autre *« haut lieu stratégique »*[3], qui porte dans le même rectangle que la première de couverture en haut, le nom de l'auteur : Mohammed Dib, en gros caractères. Juste dessous nous trouvons le titre de l'œuvre *Simorgh* ou *Laëzza*, en rouge et en caractères plus grands que ceux du nom de l'auteur. Nous lisons ensuite en dessous du titre le commentaire de l'éditeur qui donne une idée générale sur le contenu de l'œuvre.

3- Le dos de couverture[4]

Pour Gérard Genette, le dos de couverture *« porte généralement le nom de l'auteur, le label de l'éditeur et le titre de l'ouvrage. »*[5]

---

[1] - Michel Baar, Michel Liemans, *Lire l'essai*, Bruxelles, De Boeck e-Duculot., 1999, p. 11
[2] - Voir annexe 2
[3] - Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p.30
[4] - Voir annexe 3
[5] - Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 31

C'est le cas des dos de couvertures des deux œuvres qui sont identiques : ils portent verticalement, en haut le nom de l'auteur Mohammed Dib avec de gros caractères, ensuite en caractères italiques en rouge, le titre de l'œuvre *Simorgh* ou *Laëzza.* En bas, les dos de couvertures portent le nom de la maison d'édition : Albin Michel, écrit avec des caractères moins importants que ceux du titre et du nom de l'auteur.

III- Les marques explicites de la fragmentation

Passons à la forme paratextuelle des deux textes. Elle présente une fragmentation explicitement marquée par :

1- Les intertitres

Le titre ne figure pas seulement sur la couverture, mais il peut se présenter aussi à l'intérieur de l'œuvre :

> *« Le titre intervient aussi à l'intérieur des œuvres, soit comme moyen d'identifier une pièce dans un ensemble (titre d'un poème ou d'une nouvelle à l'intérieure d'un recueil), soit comme désignation d'un segment (titres de chapitres)* »[1].

Selon Gérard Genette :

[1] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Quadrige, 2004, p. 619

> « *L'intertitre est le titre d'une section de livre : Parties, chapitres, paragraphes d'un texte unitaire, ou poèmes, nouvelles, essais constitutifs d'un recueil* »[1].

Après avoir analysé le titre général de chaque œuvre, nous passons à l'intérieur, où les titres peuvent aussi intervenir, constituant ce qu'appelle Gérard Genette : les *« intertitres* » ou *« titres intérieurs* ».

Gérard Genette distingue également entre trois régimes d'intertitres : thématiques, rhématiques, et mixtes[2].

Les deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza* contiennent des intertitres entre thématiques, rhématiques et mixtes :

- Dans *Laëzza* :

Laëzza - titre de l'œuvre - est le nom du personnage principal de la nouvelle qui porte aussi son nom comme intertitre thématique. Cette nouvelle a un poids important dans l'œuvre, car elle a une relation directe et explicite avec le titre général, étant l'histoire du personnage Laëzza.

Le deuxième intertitre de cette œuvre est : *El condor pasa*, thématique, figurant seul sur une page blanche. C'est le titre de la deuxième nouvelle à laquelle il se rapporte directement et une expression que répète le personnage principal, Marhoum. Cela dans un contexte philosophique, flou et embrouillé par des réflexions et des paroles mystérieuses, au sens parfois insaisissable. Ce titre, ou cette expression, trouve sa signification dans la langue espagnole, dont la traduction littérale en français signifie : « le condor passe ». L'expression originale «*El condor pasa»* se rapporte à la tradition espagnole : c'est une œuvre

[1] - Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 298
[2] - Idem, p. 300-301

théâtrale musicale classée comme *Zarzuela*[1], d'où la mélodie mélancolique de l'espoir et du désespoir *El Cóndor pasa*, dont la musique a été composée par le compositeur péruvien Daniel Alomia Robles, et les paroles par Julio de La Paz. Au Pérou, elle a été déclarée comme appartenant au patrimoine culturel de la nation en 1993. La reprise de cette mélodie est très célèbre, avec des paroles entièrement différentes, par Simon et Garfunkel en 1970. Au Pérou, elle a été déclarée comme appartenant au patrimoine culturel de la nation en 1993. Cette mélodie est aussi le générique du dessin animé des trois enfants, Esteban, Zia et Tao, partis ensemble avec un condor en or à la recherche des fabuleuses et mystérieuses cités d'or. C'est une quête constante qui peut apporter une interprétation partielle à celle de Marhoum dans la nouvelle, ou à celle de l'auteur dans l'œuvre *Laëzza*. La mélodie *El Condor pasa* est aussi le générique du dessin animé « *Pépéro* » en quête constante, mais chaque fois qu'il perd l'espoir, il le reprend dés qu'il perçoit le Condor en ciel. Dans le dessin animé, le Condor est le symbole de l'espoir pour l'enfant toujours en quête.

Le troisième intertitre dans *Laëzza* prend l'espace du milieu d'une page blanche : *Autoportrait*, rhématique, indiquant d'une manière claire, directe, et explicite le genre et le contenu. Il s'agit des souvenirs de vie ou d'une autobiographie racontée selon une trame non linéaire, et qui prend une forme fragmentée teintée de philosophie et de mythologie, dévoilant le fruit de l'expérience de l'auteur, ses réflexion, sa vision du monde, ses goûts, etc.

Le quatrième et dernier intertitre dans *Laëzza* est : *Rencontres,* thématique indiquant aussi de manière directe et explicite la relation entre sa signification et le contenu du fragment ou le thème dont il est question. Il raconte ainsi des souvenirs qui relèvent de l'autobiographie - plus précisément de l'autoportrait -

[1] - La Zarzuela est le nom donné à une sorte d'opérette ou opéra-comique espagnol, né au milieu du XVII ème siècle, mais son âge d'or est deux siècles après. C'est un assemblage particulier de chant "savant" et populaire, de danse et de passages parlés (http://jb-lecarnet.blogspace.fr/1984705/TRADITIONNEL-el-condor-pasa/)

de l'auteur, des rencontres importantes de quatre personnes qui l'ont marqué durant son enfance, et qui ont eu un trés fort impact sur sa personnalité.

- Dans *Simorgh* :

Tout comme *Laëzza, Simorgh* contient des intertitres thématiques, rhématiques, mais aussi mixtes, en caractères italiques. Ils diffèrent de ceux de *Laëzza* par leur retour en haut de la page au dessus du texte, et par le regroupement sous d'autres intertitres en trois parties dont l'expression de la numérotation en caractères majuscules romains occupe le centre d'une page blanche :

PREMIERE PARTIE

Elle comporte les intertitres suivants :

-*Simorgh*

-*Ghost towns blues*

-*Un couple infernal*

-*La visiteuse égarée*

- *Les bocages du sens (I)*

DEUXIEME PARTIE

Elle comporte comme intertitres :

-*Comment la parole vient aux enfants*

-*Mondialisation, globalisation, mais encore ?*

-*Le guide*

-Incertaine enfance

-La couleur pire

-Phénix fainéant dans seize postures

-Opéra bouffe

-Mon clone si je meurs

-Mouna

-Les bocages du sens (II)

Dans la troisième partie, nous avons l'intertitre au centre d'une page blanche, suivi de trois sous-titres :

TROISIEME PARTIE

Deux grecs
Le dire-vrai du non-dit
Fin de sens

Ces trois sous-titres sont thématiques, car ils ont une relation directe et explicite avec tout le contenu de cette partie, de sorte qu'ils semblent se présenter comme le résumé ou de thèmes du contenu.

Cette troisième partie comporte deux intertitres :

-L'élévation d'Œudipe

-Papadiamantis.

Dans *Simorgh*, comme dans *Laëzza* nous avons aussi des intertitres thématiqhes comme *Laëzza* - le titre de la nouvelle - et d'autres rhématiques comme *Autoportrait*, ou par exemple, la numérotation des sous fragments par des chiffres.

Nous proposons de classer les intertitres des deux œuvres selon la classification de Gérard Genette, dans le tableau suivant :

Texte	Exemples des intertitres		
	thématiques	rhématiques	mixtes
Simorgh	*-Simorgh* *-La visiteuse égarée* *-Incertaine enfance* *-Mon clone si je Meurs* *-Mouna* *-Papadiamantis*	-PREMIERE PARTIE -DEUXIEME PARTIE -1, 2, 3…	- *Les bocages du Sens (I)* - *Les bocages du Sens (II)* - TROISIEME PARTIE Deux grecs. Le dire-vrai du non dit. Fin de sens.
Laëzza	- *Laëzza* *-El Condor pasa*	- *Autoportrait* -1, 2, 3,…	- Première rencontre -Deuxième rencontre

Pour Gérard Genette, l'intertitre peut occuper trois lieux : en tête de section, en titres courants, en table des matières.[1]

Il ajoute que *« Les titres courants peuvent rappeler, en haut de page et de façon parfois nécessairement abrégée, le titre général de l'œuvre, à gauche, et le titre de la section, généralement du chapitre, à droite »*[2].

C'est le cas dans *Laëzza* : nous avons le retour constant du titre général de l'œuvre en haut de toutes les pages gauches, et le retour constant de l'intertitre de chaque section ou fragment en haut de toutes les pages droites, mais dans *Simorgh*, le titre courant en haut de toutes les pages rappelle toujours le titre général de l'œuvre.

Selon Gérard Genette, dans une œuvre de fiction, d'histoire, de textes didactiques ou des recueils (de nouvelles ou de poèmes), les intertitres des sections ne nient en rien l'homogénéité ou l'autonomie de l'œuvre.

Cependant, dans *Simorgh* et *Laëzza*, il ne s'agit ni de fiction, ni de recueil, ni d'essai, mais de fragments et sous fragments de tous ces genres et d'autres encore mêlés.

Cette composition paratextuelle intratextuelle qui abolit l'unicité, cette diversité, ce bouleversement et cette fragmentation, laissent les certitudes et les hypothèses de sens du lecteur complètement ébranlées.

2- La page blanche

Les grandes parties indépendantes, dans *Simoun,* sont séparées par une page blanche, pour marquer une fragmentation et une indépendance des parties.

Dans *Laëzza* également, les fragments sont séparés par une page blanche.

[1] - Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 319
[2] - Ibidem

IV- L'italique comme marqueur de fragmentation et d'hétérogénéité

Le paratexte dibien est caractérisé par l'usage fréquent de l'italique qui, « *comme à l'accoutumée, véhicule ce trouble rétif à toute verbalisation qui déporte le sens dans une direction imprévue*»[1]. La pratique de l'italique chez Dib va d'un mot à quelques pages. Elle attire l'attention du lecteur sur des mots, des expressions, des passages, des idées, ou parfois des fragments entiers. Nous relevons quelques exemples en italique :

1- Morceaux de poésie ou de prose

Dans les deux textes *Simorgh* et *Laëzza,* l'auteur met en italique des morceaux de poésie éparpillés dans le texte en prose, centrés au milieu de la page.

De cette alternance prose - poésie, nous tirons de *Simorgh* l'exemple suivant :

> « Je me souviens, est-ce bien la peine de le rappeler, d'avoir chanté à l'école primaire :
>
> *Sous l'ormeau du hameau,*
> *L'en-fan-ce ri-eu-se*
> *Etc, etc, etc.*
> *La vieillesse heu-reu-se*
> *Etc. etc, etc.*
>
> Est-ce là ce qui va venir ? Non, qu'on le veuille ou le déplore, il ne sera pas question d'un retour,… » (*Simorgh*, p. 122)

Dans un autre exemple, nous avons un autre cas où les passages du texte qui précèdent et/ou suivent les vers de poésie sont en italique, alors que les vers sont en caractères romains :

[1] - Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, aix-en-Provence, 2003

« *Je me chante une petite chanson, peut-être que ça me fera oublier l'exil, et ce tas de merdes dessus quoi je marche* :

Pigeonnes au teint blanc
De jeunes filles, plaise
Impudentes qui vous pavanez
Dans la cour des mosquées ;
Anes des rues trottinant
Avec vos coupures à vif si
Savoureuses à l'écher, plaise
Qu'est-il de moi advenu ?

Je t'en fiche, ça ne m'a rien fait oublié, n'a rien changé à rien. Je suis toujours enfermée derrière ce mur qui n'est pas un mur. » (*Simorgh*, p. 63)

Dans la nouvelle *La visiteuse égarée*, tout le monologue du personnage narrateur est en italique.

Un autre exemple de *Simorgh*, dans le fragment *La couleur pire*, chaque page de cette réflexion sur le rêve contient l'intrusion subite et sans avertissement, de quelques passages narratifs et descriptifs qui vont d'une demi page à presque une page, tous en italiques, et qui se présentent comme des rêves qui servent d'illustrations[1].

De *Laëzza*, nous relevons comme exemple :

« Puis il a changé de langue, mais non pas de ton, il a poursuivi en droit fil :

Je ne veux pas vous rendre triste.
Je vous ai aimée sans mots ni espoir,
Fasse Dieu qu'un autre vous aime ainsi.

[1]- Cf. *Simorgh*, p. 149-157

Parfois timide, parfois jaloux,
Je vous ai si tendrement aimée.

Il s'est tu sur ce *tendrement aimée* puis, le temps de reprendre haleine, il a enchaîné d'une voix unie,… » (*Laëzza*, p. 41)

2- Eléments intertextuels en italique

L'auteur utilise l'italique également pour marquer des éléments interterxtuels :

a- Citations prises de textes antérieurs

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, la citation est fréquente, elle est parfois du même auteur de la même œuvre ou référence.

Dans *Simorgh* par exemple :

« Ce propos de Nietzcshe. Il aurait pu servir d'exergue au texte ci-avant intitulé « Un couple infernal » :

« L'amour d'un seul être est chose barbare, il s'exerce au détriment de tous les autres. L'amour de Dieu aussi. » (Par-delà le bien et le mal, Maximes et interludes, n°67) *» (Simorgh*, p. 80)

Dans *Laëzza* :

« Friedrich Nietzsche *: « Qui de nous est Œdipe, ici ? Qui est le sphinx ? »* (*Par-delà le Bien et le Mal, 1, Première partie)*

> Rassek, Œdipe vieillissant. Il se voit fini, lessivé, lui aussi. Fini tel le monument trop visité, où chaque intrusion vaut viol (…) Il faut désormais trouver le diable sait, une image virtuelle, pourquoi pas, afin de nommer Œdipe les forces à l'œuvre dans la psyché de l'homme. » (*Laëzza*, p. 138-139)

b- Des titres d'œuvres littéraires et artistiques en italique

- « *Par-delà le Bien et le Mal* » (*Simorgh*, p. 88) Le titre d'une œuvre de Nietzsche.

- Le *« Procès »* de Kafka (*Simorgh*, p. 97)

-« *L'Art de la fugue »* de Bach (*Simorgh*, p. 189)

- *« Mémoires d'outre-tombe* » de Chateaubriand (*Laëzza*, p. 139)

-« *A la recherche du temps perdu* » de Proust (*Laëzza,* p. 121)

-*«Les Vampires* » nom d'une symphonie de la violoniste, chanteuse, compositrice tchèque Lena Ledova. (*Laëzza*, p. 161)

Dib, dans *Simorgh* et *Laëzza*, pratique de l'autocitation aussi, citant quelques titres de ses propres œuvres et confirmant la présence effective d'une intratextualité indéniable dans ses œuvres qui se lisent dans leur continuité :

-« *Le désert sans détour* » (*Simorgh*, p. 212)

-« *Comme un bruit d'abeilles* » (*Simorgh*, p. 65)

3- Des noms d'auteurs, d'artistes, de politiciens,…, dans les deux œuvres

- *Kafka, Chateaubriand, Nietzsche, Bach, Beethoven, Mozart, George Bush, etc.*

4- Des éléments interculturels (des emprunts)

Dans *Simorgh*, Dib emploie l'italique pour des vocables qui appartiennent aux différentes langues :

-« *l'acinus aureus* » : (p. 30). *Acinus* (du latin) signifie : un grain de raisin. *Aureus* (du danois à l'origine) : désigne les subdivisions monétaires des couronnes danoises, féringiennes, norvégiennes et suédoises. C'est aussi, une monnaie d'or (denier d'or) valant 25 deniers d'argent à l'époque romaine.

-« *quid* » : (p. 42) mot anglais qui signifie un pound (l'argent), dans la langue familière en Angleterre.

-« *way of life* » « *way of thinking* » (p. 74) : expressions en anglais, qui signifient : «manière de vivre» «manière de penser ».

- « *Al Djazaïr* » (p. 172) : en arabe dialectal algérien qui signifie l'Algérie.

De *Laëzza* également, nous relevons les exemples :

-« *party* » (p. 19) : en anglais qui signifie un bal, une gala ou une fête.

-« *light* » (p. 25) : en anglais qui signifie «léger», «sans gras», «sans matière grasse».

-« *out liner marker* » (p. 57) : en anglais qui signifie un marqueur (stylo à feutre).

-« *le hittiste* » (p. 154) : néologisme de l'arabe dialectal algérien qui signifie «le chômeur».

Nous nous sommes contentée de relever quelques exemples, mais les deux textes sont remplis d'autres, où l'emploi de l'italique peut être une obligation de lecture qui attire l'attention du lecteur sur des signifiants (vocables, des phrases,

ou des passages entiers) dans le texte pour arriver à déterminer le sens, ou pour accéder au signifié. Ainsi, l'italique est parfois guide de décodage qui dirige le lecteur vers le sens.

V- Autres éléments paratextuels intratextuels

A la différence de *Simorgh*, *Laëzza* s'ouvre sur une épigraphe, un poème italien de Dante, extrait de son long poème *Inferno*, *Canto primo*. Juste sous ce même poème on trouve sa traduction libre en français. C'est une parole pessimiste, un regard triste qui se penche sur une vie ratée, âpre et amère que seule l'écriture peut éterniser.

Laëzza est aussi postfacée par Claire Delannoy qui dit un mot sur cette œuvre et son auteur.

Mais l'élément paratextuel commun, ou intratextuel entre les deux est le sommaire ou la table des matières à la fin de chaque œuvre, qui informe des différents fragments ou parties que contient le texte. Après le sommaire, vient en deux pages un petit rappel de deux prix qu'a eu l'auteur (Grand Prix de la Francophonie de l'Académie française, et Grand Prix du Roman de la Ville de Paris).

Ensuite, un rappel des œuvres de l'auteur éditées aux Editions Albin Michel, et de celles éditées chez d'autres éditeurs.

La dernière page des deux œuvres porte au dessous, des indications sur la composition et l'édition.

Tous ces éléments paratextuels intratextuels que nous avons pu détecter et autres plus ou moins importants, donnent aux deux œuvres un même aspect extérieur qui permet de fournir les mêmes hypothèses de sens, ou de donner des

informations qui peuvent jouer un rôle primordial pour appréhender la forme et la thématique des deux œuvres.

Deuxième chapitre

Eclatement, diversité générique et structure des deux textes

I- Fragmentation et intergénéricité des deux textes

Après une mise en question du genre par le paratexte, nous passons au texte qui confirmera les hypothèses de sens ou les rejettera, pour tenter de tracer la structure, de classer et de déterminer le genre des deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza*.

Le genre est un ensemble de conventions qui permet de classer des productions littéraires selon divers critères qui peuvent se chevaucher pour déterminer d'autres catégories secondaires, et la liste des genres reste ouverte.

Au début du XXI^{ème} siècle, on assiste à un retour à l'écriture de la fragmentation et de l'éclatement, et le genre romanesque connaît encore des bouleversements. L'écriture se fragmente et perd la notion du temps, de l'espace, de l'unicité,…, bref, du genre.

C'est une écriture qui escamote toutes les règles et qui donne une forme nouvelle à un fond nouveau, aussi riche que diversifié. Ainsi, les frontières entre les genres se sont évaporées, et ils se trouvent tous combinés, se disputent l'espace textuel d'une même œuvre littéraire, cédant le pas à une hybridité, une intergénéricité :

> *«Observée sous l'angle de la dynamique, la question des genres met de l'avant le phénomène de l'intergénéricité, c'est-à-dire les diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non, dans les écritures et les métadiscours contemporains.(…) Par delà les typologies, malgré les décrets de la mort du genre, il appert que la dynamique intergénérique constitue un enjeu majeur de la production et de la réflexion actuelles, qu'elles soient envisagées du point de vue de la sémiotique, de la sociocritique, de la postmodernité, du féminisme, des études culturelles et interculturelles.»*[1]

[1] -Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines* ,Québec, Éditions Nota bene, collection « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2001, présentation de l'éditeur, document internet: http://www.fabula.org/actualites/article2254.php

Nous rencontrons alors dans une même production littéraire beaucoup de textes qui appartiennent aux différents genres, juxtaposés de sorte qu'ils forment une mosaïque, une ballade entre les genres, appelée aussi écriture de la fragmentation, ou de l'éclatement.

Parmi les sens que fournit le concept «*fragment*», celui par lequel «*il désigne une sorte de genre, car s'est développée très tôt une esthétique du fragment où celui-ci est considéré pour lui-même, sans référence à une organisation englobante. En ce sens, il est parfois devenu un emblème d'une certaine modernité*».[1]

Cependant, il est à signaler que les écrits en fragments remontent à l'antiquité, avec la philosophie d'Héraclite. Ils se développent ensuite avec d'autres écrivains au cours des siècles, jusqu'à leur première apparition explicite avec le *fragment d'une histoire comique* de la *Première journée* de Théophile de Viau (1623), ou les *Pensées* de Pascal (1670) et beaucoup d'autres qui mettent en place une discontinuité «*à la recherche d'un nouveau langage dans un monde où l'unicité et les certitudes ne semblent plus évidentes*».[2]

Au XX^{ème} siècle, l'écriture fragmentaire continue son existence et son développement avec des contemporains comme Cioran, et Barthes avec *Fragments d'un discours amoureux* (1977).

L'une des caractéristiques qui distinguent cette écriture est que :

> *« Paradoxalement, l'impossibilité d'achever, de clore le livre, devient alors le moteur même de l'écriture. L'écriture fragmentaire n'est pas « sans queue ni tête » mais « à la*

[1] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 248- 249
[2] - Idem, p. 249

fois tête et queue, alternativement et réciproquement » (...). Une telle conception a joué aussi un rôle dans le développement, au XX^{ème} siècle, d'un roman refusant la linéarité du récit et favorisant la multiplication des pistes de lectures au détriment de l'homogénéité du propos et de l'approfondissement psychologique des personnages.»[1]

Le fragment diffère des formes sententiales :

« *Si d'une part il n'est pas pur morceau, de l'autre il n'est pas non plus aucun de ces termes-genres dont se sont servis les moralistes : pensée, maxime, sentence, opinion, anecdote, remarque. Ceux-ci ont plus ou moins en commun de prétendre à un achèvement dans la frappe même du 'morceau'. Le fragment au contraire comprend un essentiel inachèvement* ».[2]

Une autre différence entre le fragment et la maxime :

« *Alors que chaque maxime est marquée par sa clôture, le fragment se signale au contraire par sa continuité ainsi que par le mélange et la variété des objets qu'il est alors possible de traiter.*»[3]

Le genre fragmentaire brouille la typologie des genres. Son caractère énigmatique et incomplet est défini par une partie de la critique comme « *une «essence» de la littérature* »[4], ce qui offre davantage une pluralité et une variété de lectures créatives.

[1] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 249
[2] -Philippe Lacoue-Labarthe et Jean – Luc Nancy, *L'absolu littéraire*. Théorie de la littérature du romantisme allemand, Paris, La Seuil, 1979, p. 62
[3] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 249
[4] - Idem, p. 250

L'écriture de la fragmentation ou l'écriture de l'éclatement est un phénomène littéraire constitutif des dernières productions littéraires de Mohammed Dib, notamment *Simorgh* et *Laëzza*.

De ce fait, nous avons pu relever comme deuxième aspect intratextuel dans les deux œuvres, la forme ou la structure des textes, que nous allons étudier.

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, nous n'avons pas que des fragments comme genre ou des formes sententiales, mais nous avons aussi dans la mêlée textuelle des nouvelles achevées et inachevées, des récits et des passages descriptifs isolés de leurs contextes, des réflexions, etc., ce qui met davantage le genre de ces deux œuvres en question.

En dehors de la définition du fragment en tant que genre, il signifie une partie d'un tout. Nous proposons d'appeler, ce qu'appelle Gérard Genette dans un livre « *section* », c'est-à-dire chacun des éléments formels, indépendants par des intertitres ou des marqueurs explicites de fragmentation, ou les morceaux qui composent les grandes parties des deux œuvres : fragments, et d'appeler les petits morceaux qui composent chacun de ces fragments : sous fragments, car nous voyons que ces concepts sont les plus proches ou valables, pour passer ensuite à une tentative de classification générique des fragments et sous fragments.

L'auteur par auto référence reprend la forme de son œuvre *Simorgh* dans *Laëzza*. Pour montrer cette reprise, nous allons commencer par présenter les contenus, puis le classement générique de chacun des fragments des deux œuvres, selon des catégories communes entre les deux textes, et d'autres qui ne sont pas communes.

1- Les genres de fragments communs à *Simorgh* et *Laëzza*

Pour tenter de déterminer les différentes catégories génériques, nous allons procéder par fragments comme repères ou unités de classement, car *Simorgh* comporte trois parties, alors que le texte *Laëzza* est en une seule grande partie fragmentée qui ne porte aucun intertitre.

Nous avons pu classer des fragments de *Simorgh* et de *Laëzza* dans des mêmes catégories génériques dont nous relevons principalement :

a- Le récit

Gérard Genette définit le récit comme : « *L'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assure la relation d'un événement ou d'une série d'événements* ».[1]

Il distingue entre trois termes. Pour lui, la « *narration* » est *« l'acte narratif producteur* », le récit est « *le signifiant, l'énoncé, le discours, le texte narratif lui-même* », tandis que l' *« histoire* » est « *le signifié ou le contenu narratif* ».[2]

Donc, selon la distinction de Gérard Genette, le récit englobe « *les contes, les légendes et les mythes, les mémoires et les chroniques, les faits divers et les nouvelles, les épopées et les romans…, la vraie vie comme les destins fictifs* ».[3]

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, nous avons relevé plusieurs types de récits à l'intérieur desquels nous avons trouvé des catégories génériques précises :

a-1- Le récit de fiction

La plupart des fragments et sous fragments dans *Simorgh* aussi bien que dans *Laëzza*, appartiennent à la catégorie du récit fictif dont nous décelons la nouvelle et le conte.

[1] - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 71
[2]- Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 407
[3] - Idem, p. 517

Peu théorisée, la nouvelle est définie comme :

> *« Genre narratif de forme brève, difficile à saisir car protéiforme. La frontière entre le roman et la nouvelle est peu aisée à établir, le seul critère (nécessairement flou) étant la longueur…Ce qui permet de distinguer la nouvelle du conte, c'est qu'elle se situe dans un univers de vraisemblance, tandis que le conte franchement irréaliste, crée un monde de fantaisie* ».[1]

Donc, la nouvelle est un *« Récit bref qui présente une intrigue simple où n'interviennent que peu de personnages »*[2]. Alors que « *Le conte se caractérise par trois critères principaux : il raconte des événements imaginaires, voire merveilleux; sa vocation est de distraire, tout en portant souvent une morale ; il exprime une tradition orale multiséculaire et quasi universelle* ».[3]

- Le conte

Le premier fragment *Simorgh* - portant le titre de l'œuvre - s'ouvre par un conte en trois sous fragments séparés par des intertitres rhématiques (des numéros : 1, 2,3), suivis de deux autres séparés aussi par la numérotation, mais toujours associés au fragment *Simorgh,* sans avoir de relation avec le conte, car ils relèvent de la réflexion.

[1] - Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Collection Cursus, 2002, p. 138
[2] - Dictionnaire *Le petit Larousse illustré*, 2000
[3] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 118

Le premier sous fragment est un récit fictif qui s'inscrit entre le mythologique, le fantastique, le symbolique et le philosophique. La narration est menée par la voix d'un narrateur observateur qui s'exprime tour à tour à la première personne : « *Un moment. Il faut que je me mouche. Ouais, où j'en étais ?* » (*Simorgh*, p. 9), s'adressant même au lecteur : « *Des remous que je te remouds. Des troubillons que je te troubillonne. Des vagues que je te divague. Des rouleaux que je te roule, te colle au cul.* » (*Simorgh*, p. 10). Le narrateur raconte et décrit l'histoire des oiseaux (« *des circaètes, des huards, des orfraies, des pygargues, ceux-là des aigles en quelque sorte, une grande famille. Des tadornes,…* » (*S*, p. 10-11)), beaucoup d'espèces qui partent en plein été qui n'est pas la saison de leur départ. Il partent « *Là-haut où ils passaient tous, des nuages de plumes.* »(*S*, p. 10), sans que leur ombre bouge, ils étaient nombreux : «*Des dizaines de dizaines, des centaines de centaines, des milliers de milliers.* », car « *Quelque chose avait parlé quelque part, leur avait parlé à tous, ce n'était pas possible, et ils l'avaient entendu. Parlé de loin et eux ils y couraient de loin, là-haut, dans les airs.* » (*Simorgh*, p. 10). Pour le narrateur la scène n'était pas ordinaire car tous ces oiseaux qui partent en solidarité « *comme un seul homme* » (*S*, p. 10) ne s'aimaient pas, ne se fréquentaient pas, mais partis ensemble *«Vers là où il n'y avait que des improbabilités, de l'Inconnu avec un grand I,…* » (*S*, p. 10), au service d'une sorte de prophétie en *« Vous laissant dans le cœur comme une espérance et une désespérance.* »(*S*, p. 13). Ce sous fragment peut être une sorte d'introduction au conte suivant en deux sous fragments (2, 3). C'est un récit sur le départ, la quête, les personnages -oiseaux dans un univers imaginaire, voire fantastique.

Les deux sous fragments suivants en caractères italiques, constituent le conte de Simorgh (*S*, p. 9 - p. 20), racontant des événements imaginaires d'un passé lointain qui se situent à la frontière entre le merveilleux et le symbolique, en faisant allusion au mythe de Sîmorgh –l'oiseau mythique- ou des trente

oiseaux –Sî morgh- qui partent à la recherche de l'oiseau Sîmorgh pour découvrir qu'ils le sont eux-mêmes.

Donc ce conte trouve ses origines dans la tradition mythique et culturelle persane du Proche-Orient qui devient quasi universelle, pour raconter une histoire imaginaire qui en diffère, celle des douze oiseaux partis à la recherche, à la quête de l'oiseau « Simorgh » pour se transformer eux-mêmes en cet oiseau, dans une atmosphère fantastique, entre le merveilleux et le mythique. La narration est menée par la seule voix d'un narrateur omniscient, le personnage principal (l'inconnu : SNP, oiseau avec les onze autres) qui se transformera lui-même en Simorgh dans le palais de ce dernier, où régnait une atmosphère fantastique.

D'un point de vue symbolique, si nous replaçons cette histoire dans le contexte historique et politique de l'Algérie des années deux mille, ce conte pourrait refléter l'image des Algériens, des problèmes de l'intégrisme et de la violence dont ils ont souffert pendant la décennie noire. Le personnage principal, narrateur à focalisation zéro qui entretient un monologue pourrait être l'image symbolique de l'auteur Mohammed Dib, alors que tous les autres personnages qui participent aux événements de la diégèse, sans que leur ombre bouge, pourraient symboliser les Algériens partis ensemble sans bouger, sans quitter le pays, vers cette voix mystérieuse qui les a appelés de loin. Une voix qui pourrait symboliser la paix qu'ils ont perdue, et qu'ils recherchent tous au point d'être « comme un seul homme », pour aller retrouver cette voix qui les interpelle, vers un « Inconnu » qui pourrait symboliser un destin dont le futur était incertain, les horizons étaient embrouillés d'espérances et de désespérances. Le narrateur est observateur, il ne participe pas à la diégèse, il est donc extradiégétique, mais il raconte l'histoire avec autant d'émotion. Ce narrateur - lui aussi oiseau - peut symboliser Dib, lui aussi Algérien qui, à cette

période, ne vivait pas en Algérie, mais a toujours suivi les événements, a toujours vécu les problèmes et les maux de son pays et de ses frères algériens.

Quant au chiffre douze (12), le nombre des oiseaux - personnages du conte, il peut avoir une autre dimension ésotérique et symbolique[1], dans la mesure où il symbolise dans l'Islam le nombre mystique par excellence, comme il est cité sept fois dans le Coran. Mais aussi, il a beaucoup d'autres symboles dans d'autres religions comme le Christianisme, car il est cité onze fois dans la Bible, ce qui justifierait l'empreinte de la mystique et d'une ouverture sur d'autres cultures et religions pour que l'œuvre dibienne soit un dialogue des civilisations.

- La nouvelle

La nouvelle se présente dans *Simorgh* et *Laëzza* comme fragment et comme sous fragment dont nous relevons les exemples suivants :

Dans *Simorgh*, le neuvième fragment : *Mouna* (p. 176 - p. 182) est une nouvelle où la narration est menée par la voix d'un narrateur omniscient qui raconte l'histoire de la petite fille Mouna, la seule rescapée, et le terroriste qui a égorgé toute sa famille. Après avoir entretenu un dialogue avec lui, elle veut l'accompagner pour ne pas rester seule, en touchant et mobilisant l'être humain au fond de lui, l'être humain qu'il vient de tuer, d'étouffer, de nier. Devant l'innocence sauvage de la petite Mouna, il cède, laissant surgir malgré lui des sentiments de pitié, de malaise et de colère, dus à un éveil subit et brusque de sa conscience, qui l'empêchent de la laisser seule. Il l'emmène avec lui.

Dans l'œuvre *Laëzza*, le premier fragment est une nouvelle qui porte le titre de l'œuvre même et le nom du personnage principal Laëzza : une femme d'un caractère unique, top model, riche, belle, audacieuse, qui porte des piercings, qui drague les hommes avec autant de spontanéité que d'innocence, qui cherche

[1] - site : http://pagesperso-orange.fr/yoda.guillaume/culture/douze.htm

l'amour et le bonheur avec un homme mystérieux auquel elle invente une identité (la profession d'écrivain et le nom de Bob et Golo). Une histoire d'amour qui se termine par l'échec. Ce fragment (nouvelle) est lui-même fragmenté en six sous fragments séparés par des intertitres rhématiques : la numérotation (1, 2, 3, 4, 5, 6), et dépendants l'un de l'autre car liés par le sens et la continuité des événements de l'histoire, leur ensemble constitue la nouvelle *Laëzza*.

- Le deuxième fragment du texte *Laëzza* est aussi une nouvelle intitulée *El Condor pasa*, titre en Espagnol qui signifie « le condor est passé », mais aussi une phrase mystérieuse que répète le personnage principal Marhoum, qui l'explique ainsi :

> *« - Ce que ça veut dire ? Il y a le feu, mais pas la fumée.* » (*Laëzza*, p. 84)

Cette expression est accompagnée d'un espoir perdu, qui interrompt un désespoir apparent :

> « *J'ignore ce que je veux, dit Marhoum, mais je le veux. Je le veux de toutes mes forces, de tout le désespoir de mon âme souffrante ; de fait, où en suis-je ?* » (*Laëzza*, p. 84-85)

Avec d'autres personnages (Amri, Daïdj, Sekkal, Hicham,…), Marhoum avoue : « *Epuisé, las jusqu'à la nausée, à ne savoir que faire de moi. Je vis cette histoire.* » (*Laëzza*, p. 85). Il souffre d'un malaise, d'une perte de repères, d'une recherche de soi, de fatigue et de lassitude, d'un amour silencieux pour Sohane : des paroles mystérieuses, des questions philosophiques, des méditations profondes et des contemplations dans une atmosphère sombre, triste, l'emmènent à une fin tragique dans un hôpital psychiatrique.

Cette nouvelle est divisée en trois sous fragments séparés par la numérotation, mais dépendants l'un de l'autre, car leur ensemble constitue l'histoire de la nouvelle *El Condor pasa.*

a- 2 - Le récit autobiographique

Beaucoup de fragments et de sous fragments dans *Simorgh* aussi bien que dans *Laëzza* relèvent du récit autobiographique, défini par Philippe Lejeune comme un *« récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».*[1]

L'autobiographie dans les deux textes suit une trame non linéaire, et non chronologique comme à l'écoute de l'inconscient, dans la mesure où l'auteur évoque spontanément des souvenirs de sa vie de manière à disperser ces fragments ou sous fragments autobiographiques, à les éparpiller dans le texte, et les mêler à beaucoup d'autres qui relèvent de différents genres. Quelques fragments relèvent seulement de l'écriture autobiographique, par exemple :

Dans *Simorgh*, le quatrième fragment de la deuxième partie intitulé *Incertaine enfance*, est un récit autobiographique (d'environ 10 pages : p. 138 - 147) sur l'enfance de l'auteur. Il la compare à celle de Tolstoï, en passant par l'identité, l'origine algérienne, Tlemcen - la ville natale de l'enfance - pour arriver au problème de la confusion d'identité et de l'appartenance. Il évoque les souvenirs de l'école : son premier maître « *l'indigène* » (S, p. 142), et le deuxième instituteur « *le Français* » (S, p. 142) qu'il décrit minutieusement. L'auteur raconte aussi des souvenirs sur ses débuts comme instituteur à Zoudj Bghel (sur la frontière algéro-marocaine) qu'il décrit avec détails. Il relate également quelques souvenirs de quelques personnes qu'il a rencontrées pendant

[1] - Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, Paris, Le Seuil, 1975

sa vie, pour rappeler ensuite son amour et sa fidélité envers son pays, l'Algérie, en comparant les mentalités et les différentes attitudes des Français et des Algériens. Ce fragment semble résumer quelques importantes instances de la vie de l'auteur Mohammed Dib, en une dizaine de pages, selon un ordre chronologique.

Dans *Laëzza,* Le quatrième fragment : *Rencontres* relève de l'autobiographie, étant divisé en quatre sous fragments indépendants, séparés par des intertitres : les chiffres ordinaux des rencontres (Première rencontre, Deuxième rencontre, …). Dans ce fragment, l'auteur raconte les souvenirs de quatre personnes qu'il a rencontrées pendant l'enfance et qui l'ont marqué ou influencé (Dr Photiadis, l'instituteur français, un ami dont il ne cite pas le nom, et M. Bellissant), tout en racontant des souvenirs de l'univers merveilleux de son enfance.

b- Fragments hétérogènes inclassables

Les deux œuvres contiennent des fragments hétérogènes, intergénériques et donc inclassables.

Dans *Simorgh* par exemple, le cinquième fragment *: Les bocages du sens (I)* (S, p. 65 - 105), qui clôture la première partie de l'œuvre, comporte quatre-vingt seize sous fragments, un ensemble de textes courts (d'une ligne à une page), indépendants, séparés par un espace blanc et la numérotation (1, 2,3,…), appartenant à différentes catégories génériques. Il traite une immense diversité de thèmes, pour constituer un fragment éclaté et inclassable.

Dans la même œuvre *Simorgh*, le dixième fragment de la deuxième partie: *Les bocages du sens (II)* (p. 183 - p. 224), est une suite aux *Bocages du sens (I)* de la première partie (S, p. 65 - 105) de la même œuvre *Simorgh*. Ce fragment comprend quatre-vingt-sept sous fragments d'une inégale longueur qui vont de

deux lignes jusqu'à environ deux pages, entre autobiographie, fiction, et réflexion, en abordant différents thèmes et en reprenant d'autres, déjà abordés dans quelques sous fragments de la même œuvre. Ces fragments tout comme ceux du fragment *Les bocages de sens (I)*, appartiennent à différentes catégories génériques, ils sont donc intergénériques, éclatés et inclassables.

De même dans *Laëzza,* le troisième fragment *Autoportrait* est intergénérique, éclaté, voire inclassable. Il comprend 90 sous fragments indépendants, séparés par la numérotation (1, 2,3,…), traitant divers thèmes, et appartenant à différentes catégories génériques.

b- 1- Genres communs aux fragments hétérogènes inclassables

Ces trois fragments inclassables comportent des sous fragments qui appartiennent aux mêmes catégories génériques dont nous relevons principalement :

- La chronique :

Pour une définition de la chronique :

> *« Le terme est utilisé au moyen âge pour désigner des œuvres historiques privilégiant l'ordre chronologique des faits dont on conserve la mémoire (...). En un autre sens, il désigne également un article de journal relatant les nouvelles du moment dans un domaine particulier, accompagnées le plus souvent d'un commentaire (...). Mettant en évidence l'ordre temporel de la narration historique, la chronique apparaissait comme la forme emblématique de l'historiographie (...). Le mot prend une extension de plus en plus large, dont témoigne la diversité*

des récits titrés « chroniques » (...). Mais surtout, l'idée du témoignage et du commentaire y est devenue majeure ».[1]

Dans *Simorhg* aussi bien que dans *Laëzza*, l'auteur traite beaucoup de sujets d'actualité à travers la chronique, remontant encore plus loin par quelques aperçus ou rappels historiques, qui peuvent servir de genèse à l'événement raconté. L'auteur, dans la narration de la chronique respecte l'ordre chronologique des événements réels dont il est surtout témoin et qu'il raconte à travers l'autobiographie, en mettant l'accent, non sur sa personne, mais sur les événements et les faits qu'il a vécus ou auxquels il a assisté.

De *Simorgh*, nous relevons l'exemple suivant :

« Ce 11 Septembre 2001. L'après-midi ; peu de minutes avant trois heures. Sur le parking d'un supermarché. En train de suivre, dans ma voiture, un programme de musique pris en cours de diffusion. Du piano. Une œuvre intéressante. Je m'efforce d'en identifier l'auteur. Une habitude. Et soudain, coupure. Flash d'information. A New York, visée par un Boeing d'American Air Lignes, une des Twin Towers du World Trade Center (420mètres) vient d'être percutée, et un second Boeing pulvérisela seconde tour, un troisième encore plonge sur les installations du Pentagone à Washington (...) ». (*Simorgh*, p. 193)

De *Laëzza* nous relevons :

« (...)Mais pour ce qui est du présent, le traumatisme subi tout récemment sous l'effet de l'impressionnant attentat du 11 septembre 2001, perpétré de surcroît sur le sol états-

[1] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 94- 95

unien, n'a sans doute servi qu'à exacerber des tendances hégémoniques déjà prêtes à se donner libre cours. Seulement, cette fois à la faveur de l'émotion et de l'effervescence générales, quelque chose selon toute probabilité de grave a dû se passer, et ce, au cours du même 11 septembre 2001, dont néanmoins l'opinion tant intérieure qu'internationale n'a pas eu l'air de prendre l'exacte mesure (...) ». (Laëzza, p. 97- 98 - 99*)*

- La maxime et l'aphorisme :

La maxime, est l'expression en une phrase ou deux au maximum d' « *une profonde pensée avec un minimum de mots pour imprégner l'esprit du lecteur ».*[1] Elle diffère de l'aphorisme car elle observe les autres et *« prétend avoir une valeur universelle»*[2], alors que ce dernier *« introspectif, réflexif (il réfléchit la personnalité de son auteur)* »[3], quoi qu'ils aient un point commun qui est la *« concision* », ils diffèrent par un autre critère : l'aphorisme interpelle la réflexion du lecteur. La maxime quant à elle est « *plus normative* », elle est définie par Vauvenargues comme « *une manière hardie d'exprimer, brièvement et sans liaison de grandes pensées ».*[4] Une autre caractéristique qui distingue la maxime de la sentence est selon F. Goyet : l'impersonnalité. Cependant « *l'absence de sujet apparent de l'énonciation* »[5] qui selon Jean Lafond, « *fait partie d'une stratégie rhétorique* »[6], ne nie en rien la subjectivité de la maxime, et la distingue justement du proverbe.

[1] - Michel Baar, Michel Liemans, *Lire l'essai*, De Boeck et Duculot., 1999, p. 33
[2] - Idem, p. 32
[3] - Ibidem
[4] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 374
[5] - Ibidem
[6] - Ibidem

A partir de ces données théoriques, et pour donner quelques exemples, nous classons comme maximes les sous fragments suivants :

Dans *Simorgh* :

> *« L'homme n'est qu'une combinaison d'aléatoires qui ne saurait arbitrer un débat, instruire un procès*». (*Simorgh*, sous fragment n° 40, p. 79)

> *« Inventez-vous un ennemi, et vous vous paierez le luxe de vous attaquer à l'humanité entière.* » (*Simorgh*, sous fragment n° 22, p. 73)

> « *L'homme est né d'un protoplasma dont il ne perd jamais le caractère nébuleux, chaotique.* » Le sous fragment n° 10 (*Simorgh*, *Deuxième partie*, *Les bocages du sens (II),* p. 187)

De *Laëzza*, nous relevons comme maximes :

> « *Les Églises ont volé Dieu à l'homme*. » (*Laëzza*, *Autoportrait*, sous fragment n° 12, p. 104)

> « *Civilisation accoucheuse d'immédiateté, de ruptures ; t'inclinant à la spiritualité plutôt qu'à la religion. »* (*Laëzza*, *Autoportrait*, sous fragment n° 34, p. 120)

- L'aphorisme :

Nous relevons comme aphorisme les exemples suivants :

Dans *Simorgh :*

> *« Par la citation extraite de son contexte, nous élargissons notre champ de vision à nous et restreignons celui de l'auteur cité.* » (*Simorgh*, *Les bocages du sens (II)*, sous fragment n° 9, p. 187)

Dans *Laëzza* :

> *« La difficulté d'écrire est à bien y voir ce qui pousse à écrire.* » (*Laëzza*, *Autoportrait*, sous fragment n° 16, p. 107)

-La réflexion :

Nous avons pu relever des trois fragments en question la réflexion –souvent philosophique et idéologique - par laquelle l'auteur aborde divers thèmes et sujets. Citons comme exemple :

> « *Les ombres que les nuages perdent en route ne font qu'errer sur les champs, errer dans une grande confusion. Nous errons aussi, mais ombres de quels nuages ? Nous errons* » (*Simorgh*, *Les bocages du sens (II)*, sous fragment n° 31, p. 76)

> « *L'être humain n'est pas, comme le voudrait une idée reçue, un porteur délibéré du Bien non plus qu'un fauteur résolu du Mal. Il n'est que le siège d'ambivalences, pis : d'ambiguïtés, lesquelles disposent de lui comme lui dispose d'elle, opportunément et le plus souvent inopportunément. Pourtant il dispose, même contre soi, du pouvoir de décision que lui confère son libre arbitre, s'il est le moins du monde prêt à en faire usage* » (*Simorgh*, *Les bocages du sens (II)*, sous fragment n°15, p. 189)

De *Laëzza* nous relevons comme exemple de la réflexion :

> *« La vérité en soi n'existe pas, qui se présenterait sous forme d'entité platonicienne. Etres humains autant qu'inhumains, il nous faut hélas créer nos vérités puis espérer que quelques-unes parmi elles deviennent celles d'un assez grand nombre de gens et que, en tant que telles, elles restent et servent de repères, de points d'appui sur quoi fonder en confiance notre marche vers une plus grande compréhension de notre monde. Sans toutefois oublier que la fausseté, l'erreur, le mensonge, ne sont que la face cachée de la vérité* » (*Laëzza*, *Autoportrait*, sous fragment n°2, p. 99)

Les trois fragments contiennent également des réflexions qui comportent des commentaires, des analyses, des opinion,…, sur divers thèmes et sujets : Histoire, littérature, politique, art, sociétés, villes, musiciens, écrivains,…

- Le récit autobiographique :

Nous avons trouvé également des sous fragments qui peuvent s'inscrire dans l'écriture autobiographique, dans la mesure où l'auteur parle de ses expériences, ses goûts, ses idées intimes sur soi ou ses souvenirs, selon une trame non linéaire, ce qui s'appelle donc l'autoportrait, comme dans le sous fragment suivant, où il évoque des souvenirs d'enfance à Tlemcen :

> « *Merci, les anémones. Vous me rappelez tout à coup de vieux (comme ça, vieux, qui l'est sinon moi ?) souvenirs.*

Des sauvages, et des grandes, et de toutes les couleurs. Rouges, violacées, bleues, blanches, vous poussiez partout dans les champs au printemps autour de Tlemcen, altitude 800. (...) Encore jeune garçon, j'avais fait la connaissance d'un professeur qui ne m'avait pas dans sa classe, mais qui passait, lui, pour un esprit ouvert à la chose littéraire tandis que, moi, je cherchait désespérément un mentor pour avoir déjà cochonné de mes gribouillages des pages et des pages de bon papier. C'était un Français marié avec une Norvegienne. J'allais le voir assidûment chez lui avec, à la main, lorsque la saison le permettait, un bouquet d'anémones à l'intention de la maîtresse de céans. (Le printemps durait plus longtemps, dans notre région, que partout ailleurs.)J'y allais en fait surtout pour écouter de la musique. (...) Toute cette bouffée de souvenirs à la vue d'une vieille lettre armoriée d'anémones séchées. » (*Simorgh*, *Les bocages du sens (II)*, sous fragment n° 58, p. 86 - 87)

Dans le fragment *Autoportrait* de *Laëzza,* beaucoup de sous fragments relèvent de l'autobiographie dans la mesure où l'auteur raconte des souvenirs, notamment de son enfance, et des réflexions sur sa personnalité et sa vie, par exemple :

« A Tlemcen, au terme de chaque année scolaire, après une petite préparation vocale, nous étions des milliers d'enfants,garçons et filles, à être conduits par nos maîtresses et nos maîtres respectifs, un dimanche matin, sur les deux places contiguës de la ville, qui n'en formaient qu'une en réalité et, au signal d'un vrai chef d'orchestre

juché sur un kiosque à musique, nous entonnions d'une même voix sur l'air de l'Ode à la Joie:

Gloire - à toi, gloire - à toi

Chère éco-le – laï-que…

C'était grandiose. Nous-mêmes, les tout-petits, l'émotion nous prenait à la gorge. Il ne m'est pas revenu qu'aucune école de France eût jamais organisé une telle fête» (*Laëzza*, *Autoportrait,* sous fragment n°90, p. 162 -163)

-Morceaux de récits :

Nous relevons des deux œuvres des sous fragments descriptifs qui relèvent du récit, mais qui ne suffisent pas - étant courts et isolés de leurs contextes - pour les classer comme nouvelles. Aussi, ils ne contiennent pas non plus de diégèse ou d'événements, ni de personnages,…, donc ils ne répondent pas aux caractéristiques de la nouvelle.

Dans *Simorgh*, *Les bocages du sens (I)*, il s'agit d'un petit passage narratif de quatre lignes et demi, un passage qui décrit une petite fille :

« *A trois ans, elle a le regard meurtrier de la personne trahie, abandonnée, regard lourd, noir, funeste, mais saisi exclusivement par les photos prises d'elle ; expression indécelable dans l'agitation, le tohu-bohu des jours*. » (*Simorgh*, *Les bocages du sens (I)*, sous fragment n°15, p. 71)

Dans *Simorgh*, *Les bocages du sens (II)*, nous relevons une description de la sérénité d'un paysage naturel :

> *« Lumière produite à perte de vue par ces rangées de vignes à la fois fondues en un lac vert, lumière reposée, comme montée d'une nappe souterraine et, à la fois, répandue à ciel ouvert, printanière, incisée de vaguelettes tranchantes. Et ni présence humaine ni présence animale. Ni présence d'oiseaux ».* (*Simorgh*, *Les bocages du sens (II),* Sous fragment n°63, p. 212)

Dans *Laëzza* également, le sous fragment n° 74 du fragment *Autoportrait* est une description en deux lignes (en une phrase) du ciel, en un matin :

> «*L'aspect du ciel en ce clair matin de janvier : un azur cryolisé, le mortel baiser de la froideur.*»(*Laëzza*, *Autoportrait*, sous fragment nº 74, P. 154)

- La nouvelle :

Nous relevons cependant des nouvelles dans les trois sous fragments, bien qu'elles soient toutes courtes :

> « *Il sourit à une femme, une inconnue, puis il la voit venir vers lui avec, elle aussi, le sourire. Il ouvre soudain les yeux. Il n'a fait que rêver. Comme il est assis dans l'herbe, adossé au tronc d'un pin, une jambe allongée, l'autre pliée, il la voit continuer de venir avec son sourire, silhouette se profilant à contre-jour. Assis dans l'ombre ténue du pin, non, il ne la reconnaît pas. Mais la chose dont il est sur : elle sourit. C'est l'été. « C'est l'été, se dit-il, l'été tout à*

l'entour. » La campagne en est étourdie. Il en est là. » (*Simorgh*, sous fragment n°76, p. 97)

Dans *Laëzza, Autoportrait*, le sous fragment n°47 est une courte nouvelle fantastique :

« Les invisibles. Des voix, des bruits de pas et jusqu'à des rires et des cris d'enfants. Tout cela venant de l'appartement du dessus, un appartement inoccupé depuis pas mal de temps. Il : rien, personne. Silence. Il rentre, ne cesse d'écouter sans souffler mot. Le tumulte ne se reproduit que par moments. Ils en causent, et Zéna et lui. Mais c'est lui surtout qui parle. Il échafaude des hypothèses, imagine des choses. Puis, il revient sur la nature particulière des sons qu'ils ont cru distinguer. Zéna dit avoir, des fois, entendu quelqu'un monter, et même bien plus d'un, mais elle n'en jurerait pas. Et à part lui, songe-t-il : «Ce ne sont que les anciens locataires de l'appartement.» Ce qu'il pense : «Ils sont partis, mais ils ont oublié de déménager toutes les paroles qu'ils y ont prononcées, certains aussi des rires et des cris de leurs enfants. Peut-être même de leurs jouets, des musiques de radio et (pas souvent, il faut reconnaître) de perceuse électrique. Personne n'est venu, comme Zéna se le figure. Il n'y a personne là-haut. » (*Laëzza*, *Autoportrait*, sous fragment nº 47, p. 130)

- La note :

Nous distinguons également un sous fragment d'une ligne dans *Simorgh,* qui apparaît comme une note d'agenda, qui peut relever du journal ou du récit

autobiographique, elle est jetée dans le texte tel un flash-back ou un post-it, comme pour se rappeler de son contenu, pour montrer son importance pour l'auteur, ou pour mettre en œuvre une écriture automatique à l'écoute de l'inconscient, sinon, qu'aurait pu faire au milieu de réflexions une note comme la suivante :

> « *Important. Le numéro de téléphone de mon garagiste*. » (*Simorgh*, *Les bocages du sens (I),* sous fragment n° 75, p. 96)

Dans *Laëzza*, le fragment *Autoportrait* comporte la note suivante :

> *« Etre ailleurs. Mieux, se retrouver ailleurs, réveillé dans l'éblouissement d'un petit matin d'été. Et dehors et, dans tout ce matin : toute la campagne, tout l'été, tout le bonheur de l'enfance à l'orée. Toute la prime fleur de la vie, non celle qui repartirait à nouveau; non, non : celle originale de l'origine. La vie comme elle s'émerveillait alors d'elle-même, en silence. Et on appellerait alors son chien pour l'embrasser sur la bouche. Ses yeux nageraient dans la même félicité. Nous serions deux à nous renvoyer l'irradiation de cette félicité.*
>
> *(Note retrouvée, du 6 janvier 1957, rédigée à Tlemcen.)* » (*Laëzza*, *Autoportrait*, sous fragment nº21, p. 110)

Cette note est suivie d'un passage descriptif de la nature.

b- 2- Genres non communs aux fragments hétérogènes inclassables

Ces trois fragments des deux œuvres : *Les bocages du sens (I), Les bocages du sens (II)*, et *Autoportrait* contiennent aussi des genres non communs, dont nous relevons :

- La citation :

Presque tous les fragments et sous fragments contiennent des citations de philosophes, d'écrivains ou d'autres, au sein d'une réflexion, d'un passage narratif, ou autres. Mais il y a un sous fragment n° 87 tout entier en citation, avec sa référence, c'est celui par lequel se clôt le fragment : *Les bocages du sens (II)* dans *Simorgh* :

> « De Max Frisch, dans *Stiller* : «*On peut tout raconter, sauf sa vraie vie.* » (*Simorgh*, *Les bocages du sens (II),* p. 224).

-Le proverbe :

Le fragment *Les bocages de sens (I)* dans *Simorgh* contient également un sous fragment, déclaré dans le texte comme proverbe arabe :

> « *« Si ton chant n'est pas plus beau que le silence, tais-toi.»* Proverbe arabe.»(*Simorgh*, sous fragment n°28, p. 75)

Ces trois fragments des deux œuvres semblent se présenter comme un essai, mais quoiqu'ils répondent à quelques caractéristiques ou genres voisins de ce dernier, ils ne respectent pas sa structure ou ses règles principales. Ces fragments sont éclatés, fragmentés, et intergénériques. Les sous fragments narratifs qu'ils contiennent sont indépendants des réflexions. Ils ne sont donc pas au service des réflexions comme stratégies argumentatives dans l'essai, mais des textes autonomes parfois extraits de leurs contextes, éparpillés dans le texte avec d'autres pour embrouiller le genre par un éclatement et une intergénéricité.

2- Les genres de fragments non communs à *Simorgh* et *Laëzza*

Le texte *Simorgh* contient des fragments qui appartiennent à un autre genre non commun avec *Laëzza,* nous relevons :

- L'essai :

Selon Michel Baar et Michel Liemans dans leur ouvrage *Lire l'essai*, 1999 :

> « *L'essai est indéfinissable par son contenu : il peut concerner tous les domaines du savoir, et à côté des essais philosophiques, on en trouve qui ressortissent à la vulgarisation scientifique, à l'histoire, à la biographie, à la psychologie, à la politique, à la critique d'art, à la sociologie, à la pédagogie, etc.* »[1]

Ils rajoutent qu' « *En tant qu'œuvre « polyphonique », l'essai instaure un débat d'idées et, ce faisant, il intègre, selon des procédures et à des fins qu'il convient d'analyser, certains fragments de discours hétérogènes* »[2]

De ce fait, l'essai peut contenir, avec la réflexion, d'autres catégories génériques telles la fiction, l'autobiographie, la biographie, etc., à condition que ces genres qui relèvent du récit ou de la narration soient au service de la réflexion comme stratégie argumentative, ce qui donne à l'essai des genres voisins qui s'en dérivent comme l'essai autobiographique, ou l'essai biographique, etc.

[1] - Michel Baar, Michel Liemans, *Lire l'essai*, De Boeck et Duculot., 1999, p. 17

[2] - Michel Baar, Michel Liemans, *Lire l'essai*, De Boeck et Duculot., 1999, p. 15

Selon M. Lits, la principale caractéristique de l'essai serait *« l'investissement de l'énonciateur, qui s'affirme personnellement dans son texte »*[1], mais M. Angeno distingue entre deux types d'essai [2]: l'essai cognitif (objectif, où la subjectivité de l'énonciateur est implicite), et l'essai- méditation (subjectif où le je de l'énonciateur est omniprésent.)

Dans *Simorgh*, le deuxième fragment de la première partie s'intitule *Ghost towns blues*, il est lui-même fragmenté en trois sous fragments indépendants séparés par la numérotation (1, 2, 3) :

Le premier est une réflexion philosophique de cinq pages (p. 26 - 30), sur les villes mortes et les villes vivantes d'Algérie et des Etats-Unis, passant ensuite à l'homme et à quelques images fantastiques et surréalistes.

Le deuxième est une réflexion toujours philosophique (p. 30 - 34) sur la fascination des villes mortes, ensuite une sorte de comparaison entre les villes algériennes et les villes américaines, pour marquer ensuite sa nostalgie pour ces dernières.

Le troisième est une réflexion (p. 34 - 38) sur le désert, non pas sa fascination, mais cette fois-ci sur la complicité dangereuse du sable et du vent qui ruine et dévore la vie, y compris l'homme. Cependant cette réflexion est illustrée par un passage narratif d'environ deux pages (p. 36 - 38) qui la clôt. Ce passage narratif est une nouvelle dont les personnages sont la jeune femme, son bébé, son mari (le père) et leurs garçons, le narrateur raconte une histoire d'une très courte diégèse, celle d'une femme qui allait perdre son bébé entre les dunes du désert, mais elle le retrouve finalement.

Le récit, ou la nouvelle, est en relation avec la réflexion dont elle dépend comme une d'illustration. Nous classons donc ce fragment comme essai.

---

[1] - Idem, p. 22
[2] - Idem, p. 23

Dans la DEUXIEME PARTIE de *Simorgh*, le huitième fragment : *Mon clone si je meurs* (p. 170 - 175) est une réflexion philosophique avec humour sur le clonage, dont il apparente le principe à la pensée religieuse. Ainsi, l'auteur part de la civilisation pharaonienne à laquelle a échappé le clonage, dont il renvoie l'idée à la naissance d'Eve à partir de l'une des côtes d'Adam :

> *« (...) A la réflexion, l'Humanité n'est sans doute et après tout que le résultat de ce clonage, fort ancien, effectué à partir d'une des côtes de cet être, premier et unique alors de son espèce, mais toujours absent et présent en chacun de nous, humains autant que nous sommes sur cette terre déjà, de ce fait, menacée d'encombrement, d'embouteillages. (...) »* (*Simorgh*, *Mon clone si je meurs*, p. 173)

L'auteur continue alors de traiter le clonage selon différents aspects pour en déployer la question philosophique.

Ce fragment est un essai par excellence.

Dans *Simorgh*, la *TROISIEME PARTIE* comporte deux fragments que nous classerons comme essais :

-*L'élévation d'Œdipe* (p. 227- 238) :

Commençant par une réflexion critique sur la perception négative du grand âge par les Occidentaux, l'auteur lie ensuite ce grand âge à la vieillesse d'Œdipe roi et son élévation à Colone - ce que nous indique le titre - en rappelant tour à tour le mythe d'origine en citant des passages extraits de *L'Œdipe à colone* de Sophocle (401 av. J.-C.) traduit par Leconte de Lisle.

De ce fait, la réflexion de l'auteur et l'illustration par le mythe, sont en alternance dans le texte :

Il rapproche ou déplace en Algérie le cadre du mythe, ou plus exactement l'image positive de la prise en charge d'Œdipe - le vieillard à Colone - par ses filles Antigone et Ismène, toutes gracieuses, chaleureuses, et tendres avec leur père en le pleurant jusqu'à la dernière seconde de sa vie. L'auteur actualise quelques images mythiques par des exemples algériens, pour poser ensuite la question sur l'appartenance culturelle du mythe d'Œdipe. Il y répond en arrachant l'héritage de ce mythe aux Grecs pour l'apparenter à la culture universelle, et à ceux qui *« vivent les mêmes aventures dans un terroir perdu »* (*Simorgh*, *L'élévation d'Œdipe*, p. 231)

Après avoir cité la fin du mythe (avec la fin d'Œdipe en silence), l'auteur poursuit sa réflexion en mettant en avant le génie des dramaturges grecs.

La réflexion est en alternance textuelle avec le texte mythique cité comme illustration. Ce fragment est donc un essai.

Le deuxième fragment de cette partie : *Papadiamantis* (p. 239 - 247), est un essai qui comporte une réflexion sur le dit et le non-dit dans les écrits du poète et dramaturge grec Papadiamantis.

Il passe ensuite à une critique du roman de Papadiamantis intitulé en Grec : *La tueuse*, et dans sa traduction française : *Les Petites Filles et la mort*. Plus précisément, il analyse le personnage principal Yannou « *la vieille tueuse* » (*Simorgh*, p. 241) en la situant dans l'univers mythologique :

> « *(...) elle est aux mains des mêmes fantasques et cruels Dieux mythologiques qui n'auront pas cessé de sitôt d'encombrer notre ciel et notre terre, (...)* »

En passant par la trame mythologique, il qualifie Papadiamantis de « *Tragique en creux* », étant précoce par sa modernité. L'auteur poursuit la critique ou l'analyse du personnage Yannou la Franque, et l'analyse du non-dit

qu'il renvoie à un héritage qui remonte à la tradition mythologique avec les dramaturges de l'antiquité (Sophocle, Euripide, Eschyle), et l'univers pittoresque de leurs divinités, qui hante toujours les écritures de Papadamantis.

Donc, la *TROISIEME PARTIE* de l'œuvre *Simorgh* pourrait être classée comme essais.

Nous constatons que les deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza* contiennent des fragments qui appartiennent aux mêmes catégories génériques : le récit fictif, le récit autobiographique, mais aussi des fragments inclassables car intergénériques.

Cependant *Simorgh* contient d'autres fragments d'un autre genre, c'est l'essai. Mais les deux œuvres obéissent à un même système de disposition de ces genres dans le texte : les fragments et sous fragments de plusieurs genres se juxtaposent, s'entremêlent, s'entrecroisent, se chevauchent, et ceux qui abordent un même thème se dispersent à travers différents genres sans continuité. Ainsi, nous rencontrons un même thème (l'amour par exemple) traité par l'auteur tantôt à travers le récit, tantôt à travers la réflexion.

Nous pouvons dire alors, que les deux œuvres ont la même structure fragmentée, éclatée et intergénérique.

Enfin, nous signalons que ce classement générique n'est ni exhaustif, ni définitif, mais il reste une tentative pour appréhender les deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza*, selon un aspect intratextuel, qui met en place une même forme d'un genre en question.

II- La forme des deux textes *Simorgh* et *Laëzza*

Du côté forme, les deux œuvres bénéficient d'une même structure ou architecture où s'entrecroisent et s'entremêlent différents fragments et sous

fragments appartenant à différentes catégories génériques, pour mettre en question le genre de chacune des œuvres en totalité.

1- Tableau récapitulatif :

Simorgh comporte trois parties indépendantes, dont chacune comporte des fragments indépendants, appartenant à différents genres. La plupart de ces fragments sont eux-mêmes fragmentés en sous fragments qui appartiennent parfois à différents genres et donc, inclassables car hétérogènes ou intergénériques.

De même, *Laëzza* est en une seule partie qui comporte des fragments indépendants qui relèvent de différents genres, dont chacun est à son tour fragmenté en sous fragments indépendants. L'un de ces fragments est inclassable car intergénérique.

Pour montrer que les deux textes ont la même structure ou architecture, nous allons récapituler la disposition de leurs contenus, avec une tentative non exhaustive de classement générique des fragments dans le tableau suivant :

Textes	Parties	Fragments	Sous fragments	Genre
Simorgh	PREMIERE PARTIE	*Simorgh*	1, 2, 3	Conte
			4, 5	Réflexions
		Ghost towns blues	1, 2, 3	Essai
		Un couple infernal	1, 2, 3	Essai
		La visiteuse égarée	/	Nouvelle
		Les bocages du sens (I)	96 sous fragments	Intergénérique Inclassable
	DEUXIEME PARTIE	*Comment la parole vient aux enfants*	/	Nouvelle
		Mondialisation, globalisation, mais encore ?	/	Essai
		Le guide	/	Nouvelle
		Incertaine enfance	/	Récit autobiographique
		La couleur pire	/	Essai
		Phénix fainéant dans seize postures	16 sous fragments	Inclassable : Souvenirs et fiction alternés
		Opéra bouffe	/	Nouvelle
		Mon clone si je meurs	/	Essai
		Mouna	/	Nouvelle
		Les bocages du sens (II)	87 sous fragments	intergénérique Inclassable
	TROISIEME PARTIE	*L'élévation d'Œdipe*	/	Essai
		Papadiamantis	/	Essai
Laëzza	/	*Laëzza*	1, 2, 3, 4, 5, 6	Nouvelle
		El Condor pasa	1, 2, 3	Nouvelle
		Autoportrait	90 sous fragments	Inclassable intergénérique
		Rencontres	-Première rencontre -Deuxième rencontre -Troisième rencontre -Quatrième rencontre	Récits autobiographiques (Autoportrait)

A partir de ce tableau récapitulatif, nous voyons que le fait de pouvoir classer les éléments formels constitutifs des deux textes selon les données d'un même tableau , est déjà suffisant pour dire que les deux textes *Simorgh* et *Laëzza* ont la même structure fragmentée, intergénérique et éclatée.

2- Complexité de la fragmentation, de l'intergénéricité et de l'éclatement dans *Simorgh* et *Laëzza*

A partir du tableau, nous constatons que tout comme *Simorgh*, la structure du texte ou de l'œuvre *Laëzza* est un ensemble de genres mêlés, qui s'entrecroisent et se chevauchent de sorte qu'on ne peut parfois distinguer l'un de l'autre. Cette intergénéricité est réalisée à l'aide d'une structure éclatée et fragmentée à plusieurs niveaux, non selon un principe de juxtaposition, mais d'intégration et de prolifération. Chaque niveau de fragmentation en intègre un autre.

a- Fragmentation complexe :

Simorgh est fragmentée selon trois niveaux : trois parties, chaque partie est divisée en des fragments, et la plupart d'entre eux sont à leur tour partagés en des sous fragments, s'agissant d'une fragmentation dans une fragmentation dans une autre fragmentation.

Pour éclairer ce système de fragmentation complexe nous allons nous référer aux principes mathématiques, ainsi :

Texte *simorgh* = texte divisé en x Parties [parties divisées en y Fragments (fragments divisés en z Sous fragments)]

Texte *Simorgh* = x Parties [y Fragments (z Sous fragments)]

Les variants : x, y, z, qui représentent le nombre de division, à condition que ce nombre soit un chiffre supérieur à 1, sont des chiffres différents qui ne

nous intéressent pas, car une fois que l'un de ces variants dépasse le chiffre (1), c'est-à-dire : (x, y, z) > 1, nous avons fragmentation. Cette condition est réalisée dans les deux textes *Simorgh* et *Laëzza*. Nous allons donc supprimer les variants pour avoir :

Texte *Simorgh* = Parties [Fragments (Sous fragments)]

= Fragmentation [Fragmentation (Fragmentation)]

= Fragmentation x Fragmentation x Fragmentation

= Fragmentation ^{3}

Dans *Simorgh*, il s'agit donc de ce que nous proposons modestement de nommer avec un langage des mathématiques : fragmentation à la puissance trois.

Laëzza est fragmentée selon deux niveaux : le texte est composé de plusieurs fragments, chaque fragment intègre lui-même des sous fragments.

Suivant le même processus, sans prendre en considération les variants x, y, et z, nous avons :

Texte *Laëzza* = Fragments (Sous fragments)

= Fragmentation x Fragmentation

= Fragmentation ^{2}

Il s'agit donc de ce que nous proposons modestement d'appeler : une fragmentation à la puissance deux dans *Laëzza*.

b- Intergénéricité complexe

Quant à la catégorie générique de chacune des deux œuvres en totalité, c'est-à-dire comme entité textuelle, elle reste indéterminée à cause d'une intergénéricité aussi complexe, qui se manifeste selon plusieurs niveaux de la fragmentation, suivant un principe de juxtaposition, mais surtout d'intégration et de prolifération. De ce fait, l'œuvre *Simorgh* est intergénérique, car elle comporte trois parties intergénériques. Ces dernières contiennent certains fragments intergénériques, car divisés en des sous fragments qui appartiennent à différentes catégories génériques. Nous avons donc trois niveau d'intergénéricité, chacun intègre l'autre, c'est une intergénéricité dans une intergénéricité dans une autre intergénéricité, qui seraient présentées dans le langage des mathématiques comme suit :

Texte *Simorgh* = texte intergénérique [parties intergénériques (fragments intergénériques)]

Ce qui donne :

Texte *Simorgh*= intergénéricité [intergénéricité (intergénéricité)]

Texte *Simorgh*= intergénéricité X intergénéricité X intergénéricité

Texte *Simorgh* = intergénéricité ^{3}

C'est ce que nous proposons modestement d'appeler : intergénéricité à la puissance trois dans *Simorgh*.

De même pour *Laëzza*, le texte est intergénérique, car il comporte des fragments intergénériques divisés en sous fragments qui appartiennent à différentes catégories génériques, c'est donc, l'intergénéricité dans líntergénéricité :

Texte *Laëzza* = texte intergénérique (fragments intergénériques)

Texte *Laëzza* = intergénéricité X intergénéricité

Texte *Laëzza* = intergénéricité ^{2}

C'est ce que nous proposons modestement d'appeler : intergénéricité à la puissance deux dans *Laëzza*.

c- **Eclatement complexe**

Simorgh est une œuvre éclatée, elle comporte des parties éclatées, qui contiennent à leur tour des fragments éclatés. C'est donc, un éclatement dans un éclatement dans un autre éclatement. Suivant le même processus mathématique de la fragmentation et de l'intergénéricité, nous pourrons aboutir à :

Texte *Simorgh*= texte éclaté [Parties éclatées (Fragments éclatés)]

Texte *Simorgh*= éclatement [éclatement (éclatement)]

Texte *Simorgh*= éclatement X éclatement X éclatement

Texte *Simorgh*= éclatement ^{3}

De même, *Laëzza* est un texte éclaté qui comporte des fragments éclatés s'agissant de l'éclatement dans l'éclatement :

Texte *Laëzza*= texte éclaté (fragments éclatés)

Texte *Laëzza*= éclatement (éclatement)

Texte *Laëzza*= éclatement ^{2}

Il s'agit donc, de ce que nous proposons modestement d'appeler : éclatement à la puissance trois dans *Simorgh* et éclatement à la puissance deux dans *Laëzza*.

A partir de ce que nous avons proposé modestement, nous constatons que l'éclatement, la fragmentation et l'intergénéricité dans les deux textes *Simorgh* et *Laëzza* sont complexes : à la puissance trois dans *Simorgh* et à la puissance deux dans *Laëzza*.

La complexité de la structure des deux textes est reprise par intratextualité. Mais qu'en est-il de la thématique de *Simorgh* et *Laëzza* à l'ombre de cette complexité formelle ?

Comment dans une telle structuration complexe, les thèmes sont-ils pris en charge ?

Troisième chapitre

La thématique à l'ombre de l'éclatement formel

Après avoir étudié la forme ou la structure intratextuelle des deux textes, nous passons au fond, c'est-à-dire à la thématique, pour prouver qu'elle est aussi

intratextuelle. Pour ce faire, il nous semble enrichissant et instructif d'apporter un petit éclairage quant à la notion du thème et celle de la thématique.

1- A propos de la notion du thème

Le thème est un «*Sujet, idée sur lesquels portent une réflexion, un discours, une œuvre, ou autour desquels s'organise une action* ».[1] Autrement défini, il est le « *Sujet d'un énoncé, renvoyant souterrainement à la « vision du monde »* de l'écrivain pour la critique dite *« thématique* » ».[2]

Le thème a des éléments de définition :

« *- il appartient à la fois au monde réel et au monde littéral (...) ;*

- il a une valeur structurante dans la vision du monde de l'écrivain et l'organisation du texte ;

- il dévoile un « être au monde : une relation originelle de la sensibilité à l'univers qui l'entoure ».[3]

Le thème est aussi *« le point de cristallisation dans le texte, de cette intuition d'existence qui le dépasse mais qui, en même temps, ne peut être pensé indépendamment de l'acte qui le fait apparaître* ».[4]

D'une façon ou d'une autre, le thème justifie et donne à l'écriture sa dimension d'écriture de « soi » car : *« Partant du cogito de l'écrivain, réassumé, le critique découvre les structures qu'informent et révèlent sa façon de penser et*

[1] - Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré, 2000*
[2] - Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Collin, 2005, p. 208
[3] - Idem, p. 209
[4] - Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, Université, 1994, p. 131

de sentir, et découvre ainsi également le sens d'une existence tel que cette conscience de soi l'organise ».[1]

Ainsi, le thème relève surtout des composantes, soucis, intérêts, etc., du moi de l'auteur, de sa perception de la vie, ses considérations et sa vision du monde.

Nous pensons donc que le choix du thème par un auteur relève aussi beaucoup plus de l'inconscient que du conscient.

2- La thématique dans *Simorgh* et *Laëzza*

L'auteur de *Simorgh* et *Laëzza* tresse son réseau thématique par une reprise constante des thèmes récurrents qui lui tiennent à cœur et qui constituent un aspect caractéristique de son écriture, avec une diversité et une multitude qui bouleversent tout ordre d'unicité ou de continuité, offrant ainsi une thématique éclatée, et ceci à travers une intergénéricité et une fragmentation. Ainsi, il traite un thème à travers une catégorie générique dans un fragment ou un sous fragment, et passe à un autre thème dans le fragment ou sous fragment suivant, le traitant à travers la même ou une autre catégorie générique. Cependant, il peut revenir ultérieurement au même thème dans d'autres fragments ou sous fragments, et donc nous pouvons trouver un même thème parmi beaucoup d'autres, traité dans le texte à travers les fragments et les sous fragments, à travers différentes catégories génériques, et donc à travers une discontinuité et une rupture.

3- Quelques thèmes communs aux deux œuvres :

[1] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 615

Nous signalons ici que nous n'allons pas analyser les thèmes profondément, mais nous nous contentons d'une brève comparaison entre les thèmes et leur disposition dans *Simorgh* et *Laëzza* pour mettre en évidence leur reprise par une auto référence ou une auto influence.

L'un des canaux par lesquels communiquent les œuvres de Mohammed Dib est le thème d'une reprise constante. Il est l'un des plus importants aspects intratextuels qui distinguent l'œuvre dibienne. Ainsi, *« D'un genre à l'autre, d'une forme à l'autre, circule un même flux de pensées et d'émotions, le même onirisme verbal construit d'édifice commun. Toutes les œuvres de l'auteur sont en communication intense les unes avec les autres, se lisent dans leur interaction* ».[1]

Du point de vue thématique, *Simorgh* et *Laëzza* ont une vie littéraire, une existence autonome et homogène - quoique son matériel soit hétérogène -, car leurs contenus jouissent d'une mêlée thématique commune, variée et diversifiée, qui se lit comme une mémoire littéraire et civilisationnelle, voire historique. Une telle thématique, permet aussi aux thèmes éternels et aux œuvres littéraires ou artistiques de survivre et de résister à la force de l'oubli, à l'érosion du temps et à la séduction de l'actualité, par le biais d'une réactualisation constante à travers les différentes formes de l'intertextualité, pour revivifier le contexte de la naissance de ces thèmes, et enrichir le contexte mis en œuvre par l'auteur :

L'écriture, la littérature, la langue française et la langue maternelle, l'amour, la mort, la femme, l'enfance, le désert, l'identité, l'Histoire, la philosophie, la psychanalyse, l'exil, la mondialisation, le clonage, l'Algérie et Tlemcen, les sociétés, les villes, le désert, les civilisations, les religions, les

[1] - Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, aix-en-Provence, 2003, p. 151

cultures, les mythologies, la musique, la peinture, et beaucoup plus qu'on ne l'a dit, sont des thèmes communs ou non communs aux deux œuvres. Ils sont fondés selon un éclatement car ils sont traités par le biais d'une fragmentation, et une intergénéricité complexes, permettant une discontinuité. Cette dernière interrompt la parole sur un thème, pour passer à un autre thème dans un autre fragment ou sous fragment et peut être à un autre genre. Mais un même thème peut être repris dans d'autre fragments ou sous fragments à travers le même ou d'autres genres. Nous en relevons quelques exemples :

-L'écriture :

L'écriture pour Mohammed Dib dépasse sa vocation de don, talent et pratique d'un loisir ou une production artistique. Beaucoup plus profondément, au-delà de l'écriture - même, elle est pour lui manière de vivre, recherche de soi, abri et havre, retour à soi, voire pratique qui définit un homme qui existe dans, par, et à travers sa plume. C'est ainsi que Dib, dans *Simorgh*, *Laëzza* et d'autres œuvres, donne une autre dimension à l'écriture, cette fois, non comme une pratique mais comme un objet, sujet d'écriture, c'est-à-dire un thème abordé à travers la fiction et la réflexion :

Dans la nouvelle *Laëzza*, Dib aborde ce thème d'une manière implicite à travers le deuxième personnage principal Bob, Golo, ou l'écrivain, appelé ainsi par la jeune femme Laëzza qui lui a inventé son nom et son identité. Le thème de l'écriture est sous jacent ici à travers le dialogue des deux personnages. Ainsi, Bob donne à Laëzza illusion qu'il est écrivain, et elle, qui l'adore, lui demande d'écrire son histoire. Le thème de l'écriture dans cette nouvelle quoique discret, constitue l'un des axes principaux qui mènent au nouement et au dénouement de l'intrigue. Ainsi, Laëzza est très déçue après avoir découvert que Bob n'est pas écrivain et qu'il n'est qu'une illusion.

A travers la réflexion, l'auteur traite le thème de l'écriture par des analyses, des déclarations personnelles, etc. :

> *« La difficulté d'écrire est à bien y voir ce qui pousse à écrire ».* (*Laëzza*, sous fragment n° 16, *Autoportrait*, p. 107)

> *« L'exercice de l'écriture ne m'a jamais apporté qu'insatisfactions, mécomptes, dépits, tant sur le plan de la forme que sur celui du fond : ce que je n'ai eu cesse de vouloir rattraper, compenser, par de nouvelles écritures, et cela, pour finalement aboutir, merde et merde, au même résultat ».* (*Simorgh*, sous fragment n° 20, p. 110)

-L'amour :

Dans *Laëzza* par exemple, l'auteur traite le thème de l'amour à travers la fiction dans la nouvelle *Laëzza*, en racontant l'histoire d'amour entre Le personnage Laëzza et son bien aimé mystérieux qu'elle nomme Bob ou Golo. La liberté du corps de Laëzza et l'exhibition de sa beauté - car elle est top model - font le malheur de Bob, et l'histoire se termine par l'échec.

L'auteur traite ce thème aussi à travers la réflexion dans les deux œuvres, par exemple dans *Simorgh* :

> « *Langage de ceux qui s'aiment : en deçà et au-delà de la parole. Jargon muet et clairement entendu, s'inventant sous diverses formes, regards, attitudes, expressions du visage et du corps, à l'insu de l'un, à l'insu de l'autre. Ne cessant de parler, de près, de loin, parole nue en son plus complet abandon. Dans son accomplissement si évident qu'elle se*

passe de nommer ». (*Simorgh*, *Les bocages du sens (II)*, sous fragment n° 5, p. 185)

- Le désert :

L'auteur traite le thème du désert dans *Simorgh*, à travers un essai : *Ghost towns blues*, qui contient une nouvelle comme illustration. Il s'agit d'une réflexion sur le sable et le vent qui, ensemble comme complices, dévorent l'homme et la vie.

Dans *Laëzza*, il traite le même thème à travers la réflexion :

« Ces funestes tempêtes de sable qui, encalminées, dorment du lourd sommeil des monstres sur le pays : l'origine en remonte, dit-on, aux temps immémoriaux des courses de chiens.(…)Mais les impies s'obstinèrent dans leur vice et, depuis, à chaque printemps, les mêmes nuées reviennent étouffer toute vie sous leur poids de sable». (*Laëzza*, *Autoportrait*, sou fragment n° 24, p. 114)

- L'exil et l'identité :

Dans *Simorgh*, l'auteur traite le thème de l'exil et de la perte ou la recherche d'identité à travers une nouvelle symbolique : *La visiteuse égarée.* Cela est bien explicite à travers le monologue qu'entretient la mouche prisonnière en « exil », dans une pièce propre et moderne, regardant le monde extérieur dont elle est habituée, qui lui manque, à partir d'un mur vitré ou peut-être des vitres d'une fenêtre d'un immeuble ou un établissement d'une certaine hauteur :

« *(…) Seigneur, j'ai peut-être même changé de pays. Pendant que je dormais. Je sens que je vais avoir des*

problèmes d'identité. Et là j'en aurai mon compte. (...) Où suis-je ? Partout il n'y a que de l'air et on ne va pas plus loin. C'est peut-être ça qu'on appelle l'exil. Et pourquoi suis-je venue, moi, dans leur exil ? ». (*Simorgh*, p. 62 - 63)

Dans *Laëzza*, le thème est traité à travers la réflexion :

« *(...) Mais devant votre enfant né d'une femme originaire d'un pays étranger ? (...) Vous, pour le coup, c'est alors comme si vous aviez deux mères puisque cet enfant, est vous - dans l'acception définie plus haut - et un Autre. Un Autre et qui vous fait prendre conscience de votre altérité, donc pour commencer de votre propre identité. Qui vous enseigne qui vous êtes et qui n'êtes pas (...)».* (*Laëzza*, sous fragment n° 25, p. 114 - 115)

- L'enfance :

Pour J. P. Weber, le thème est : « *La trace qu'un souvenir d'enfance a laissé dans la mémoire d'un écrivain* »[1] et vers lequel convergent *« toutes les perspectives de l'œuvre* » ».[2] Bien que cette définition soit, selon des critiques, « *contraignante* » et « *limitative* » ou « *réductrice* », nous pensons qu'elle apporte un éclairage et une valeur aussi significative qu'importante à la relation entre le thème et le souvenir d'enfance qui dirige et gouverne une grande partie de l'inconscient que la thématique révèle dans l'écriture.

Le thème de l'enfance est toujours présent dans l'œuvre dibienne, que ce soit d'une manière explicite ou implicite. Dans *Laëzza*, ce thème présent d'une manière explicite et flagrante, nous renvoie par intratextualité à *Simorgh*, où

[1] - Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, NATHAN, UNIVERSITE, p. 131
[2] - Ibidem

l'auteur Mohammed Dib raconte ses souvenirs, mais à travers une trame non linéaire. Dans *Simorgh* par exemple, le fragment *Incertaine enfance* est un récit autobiographique où l'auteur raconte son enfance. Dans *Laëzza*, le fragment *Rencontres*, est tout entier autobiographique, contenant quatre rencontres qui ont marqué l'auteur Mohammed Dib pendant son enfance.

- L'Algérie et Tlemcen :

Pour analyser le thème de l'Algérie et Tlemcen dans les deux œuvres, nous allons faire appel à l'un des concepts de la littérature comparée : celui des « *images* » par rapport à la psychologie des peuples.

La recherche des images - fût-elle récente dans la littérature - remonte réellement à Rousseau qui écrivait de La Suisse en général et de Neuchâtel en particulier en s'adressant au maréchal de Luxembourg.

Les auteurs de *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* définissent « *l'image* » comme suit :

> *« L'image est une représentation individuelle ou collective où entrent des éléments à la fois intellectuels et affectifs, objectifs et subjectifs. Aucun étranger ne voit jamais un pays comme les autochtones voudraient qu'on le vît. C'est dire que les éléments affectifs l'emportent sur les éléments objectifs* ».[1]

Nous voyons que « *l'image* » de l'Algérie comme pays hante l'auteur Mohammed Dib et sa production littéraire.

[1] - Brunel, Claude Pichois, A. M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, Paris, Ed. Armand Colin, p. 64.

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, nous pensons que Dib essaye sans cesse de refléter « *l'image* » de son pays l'Algérie, et notamment celle de sa ville natale Tlemcen, telle qu'elle peut être reçue par un autochtone qui transmet des éléments à la fois « *intellectuels et affectifs* », « *objectifs et subjectifs* ». Cependant, Dib ne se limite pas à refléter des images algériennes en tant qu'autochtone, mais il reflète et présente aussi des « images» d'autres pays et d'autres villes du monde avec leurs civilisations, cultures, etc., vues par un étranger qui les a habitées et qui les garde toujours dans sa mémoire de voyageur, mémoire voyageuse à son tour. Il les évoque tour à tour avec une certaine nostalgie, en connaisseur et reconnaissance, affect qui le rapprochent de l'autochtone, mais toujours avec une objectivité et une subjectivité d'étranger.

Dib quand il parle de l'Algérie ou de Tlemcen, dessine dans l'esprit du lecteur des images connues et communes mais peut être absentes ou cachées au fond du lecteur algérien, or pour le lecteur étranger ces images peuvent être inconnues ou même connues par le biais d'un regard ou d'une plume étrangère. Dib alors, tel un ambassadeur, peint l'Algérie avec une sorte de prophétie et de fidélité à la réalité, en interpellant toute sa fortune et sa force affective, langagière, imaginaire, fictive, réflexive, et intellectuelle pour la faire voire, sentir, toucher, connaître, et aimer à travers ses écrits, pour l'universaliser, l'éterniser.

Donc, dans *Simorgh* et *Laëzza*, Dib reflète des « images » de pays avec une double vision ou un double statut. Le premier est celui de l'autochtone, quand il parle de l'Algérie ou de Tlemcen, le deuxième est celui de l'étranger, quand il évoque ou décrit les différents pays ou villes qu'il a visitées ou habitées durant sa vie, et qui ont eu un très fort impact sur sa personnalité, sa vie, sa psychologie et surtout sa culture, connaissance et expérience, tout en se situant entre ces deux statuts, ces deux visions ou ces deux réalités. C'est peut-être, ce qui justifierait ou expliquerait son exil intérieur et territorial, sa crise d'identité, son

errance, et enfin, la quête infinie de soi, du sens, de la forme littéraire, de l'homme. Voilà un autre lieu original de l'écriture dibienne.

Les thèmes de *Laëzza* nous renvoient directement par intratextualité à ceux de *Simorgh*, et tous réunis, constituent la quintessence ou le mandala de toute l'œuvre dibienne. La reprise n'est pas innocente, mais elle définit et justifie la forme qui éternise avec jouissance l'écho authentique d'une *« intempestive voix »* dans l'univers de la quête et l'errance, pour une recherche d'un « moi », d'une identité, et d'une forme littéraire, dans un monde éclaté.

Nous signalons, concernant les thèmes, que la mythologie et la philosophie dans *Simorgh* et *Laëzza* ne sont pas seulement des thèmes traités, mais ils hantent les deux œuvres jusqu'à devenir des procédés d'écriture et des motifs très dibiens qui distinguent ses œuvres.

4- Modalités de la thématique dans *Simorgh* et *Laëzza*

Les auteurs de *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* systématisent les thèmes que dégage une étude thématique. Ils distinguent une thématique personnelle, une thématique d'époque et une thématique éternelle.

Nous distinguons ces trois modalités de la thématique dans les deux œuvres dibiennes *Simorgh* et *Laëzza*, selon lesquels nous allons tenter de classer quelques thèmes communs aux deux œuvres.

a- Une thématique personnelle

Définie par Roland Barthes comme *« la structure d'une existence* » et non pas d'une vie, *« un réseau organisé d'obsessions* »[1], dans la mesure où l'existence d'un écrivain diffère de sa vie, elle est « *son émergence dans l'instant : la page qu'il écrit est inséparable de l'instant qu'il vit, mais aussi d'un passé dans lequel il plonge ses racines* ».[2] Ainsi, l'étude thématique tend à « *faire apparaître des processus inconscients* »[3], pour ressortir de la crypte de la psyché les *« fantasmes »* qu'un écrivain s'est créés.

Selon Freud, la création littéraire est un « *rêve éveillé* », il parle des « *fantasmes* », mais aussi fait apparaître à partir de l'analyse d'un cas *« des constantes »* récurrentes dans les œuvres d'un même auteur, parmi lesquels : *« l'obsession ».* Freud, pour sa part parle des thèmes, non pas personnels, mais qui *« semblent personnels ».*[4]

On peut retrouver un même thème ou motif chez plusieurs auteurs, et donc il serait plus judicieux de parler de *« l'investissement personnel d'un thème ».*[5]

Dans *Simorgh* et *Laëzza,* nous avons des thèmes intratextuels « *personnels* » ou qui « *semblent personnels* », car récurrents dans toutes les œuvres dibiennes au même titre que des « *images* » et des « *motifs* ». On pourrait parler également de « *l'investissement personnel* » de quelques thèmes par Dib, qui vont dévoiler ses « *obsessions* », et ses « *fantasmes* » entre son actualité et son passé, notamment les souvenirs d'enfance. Nous relevons ainsi les thèmes suivants comme exemple : l'enfance, l'Algérie, Tlemcen, l'exil, la femme, le désert, la mort, l'amour, l'identité, la langue, etc.

Nous signalons ici que *Simogrh* et *Laëzza* contiennent des mêmes motifs récurrents, comme par exemple le motif des oiseaux. Dans *Laëzza* : *El Condor*

[1] - Michelet par lui-même, Le Seuil, 1954, p. 5, cité dans *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, op. cit, p. 112
[2] - Pierre Brunel, Claude Pichois, A. M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, op. cit, p. 112
[3] - Idem, p. 123
[4] - Ibidem
[5] - Ibidem

(le condor), *Gigolo, le phénix,…*Dans *Simorgh* également, nous avons : le simorgh (comme allusion à l'oiseau mythique : le sîmorgh), le phénix et beaucoup d'autres oiseaux qui appartiennent à l'espèce des aigles et d'autres espèces.

b- Une thématique d'époque

C'est une thématique élaborée ou mise en œuvre par un écrivain ou un sujet dont l'obsession *« peut être l'obsession de ses contemporains, ou du moins de certains d'entre eux… »*.[1]

Les comparatistes éclairent encore :

« Cette thématique pourra être constituée par l'actualité politique, sociale, mais tout aussi bien littéraire et artistique (…).Elle reflète les idéaux d'une époque, ses chimères parfois (…). Elle en relève les mensonges ».[2]

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, Dib exploite une thématique d'époque commune à ces deux œuvres et donc intratextuelle. Nous en relevons quelques exemples :

Le thème du 11 Septembre 2001, le thème de l'informatique et l'invasion du progrès scientifique et technologique, le thème de la mondialisation, de la virtualité, du terrorisme, du clonage, etc.

c- Une thématique éternelle

Selon les comparatistes, la littérature est toujours mythologique dans la mesure où elle reprend toujours des thèmes qui puisent d'abord dans les différentes mythologies qui ont vu la première cristallisation de l'esprit humain. Elle est ainsi *« un seul palimpseste sans cesse regratté et sans cesse récrit. »*[3] Selon Nietzsche : *« L'homme privé de mythes, éternellement affamé, fouille*

[1] - Pierre Brunel, Claude Pichois, A. M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, op. cit. p. 123
[2] - Ibidem
[3] - Pierre Brunel, Claude Pichois, A. M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, op. cit., p. 124

toutes les époques passées pour y déterrer des racines, dût-il fouiller jusqu'aux antiquités les plus reculées ».[1]

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, Dib aborde des thèmes éternels, intratextuels, qui trouvent leur naissance et leurs racines dans les différentes mythologies :

Le titre de l'œuvre *Simorgh*, le conte de l'oiseau simorgh, est une allusion au « sîmorgh » l'oiseau de la mythologie persane. Nous avons également dans les deux œuvres un retour constant à la mythologie grecque à travers des éléments qui relèvent de son univers fabuleux (le phénix, le sphinx, Œdipe roi, …) éparpillés dans le texte. Nous signalons ici que le retour à la mythologie est un procédé d'écriture chez Dib, traitant différents thèmes qui puisent leurs origines dans les mythologies, notamment celle des Grecs :

Dans *Simorgh* : le dernier fragment par exemple est un essai où l'auteur développe une réflexion sur la vieillesse et la mort, et l'illustre par le mythe originel d'Œdipe roi traduit en français.

Dans *Laëzza*, le thème de l'amour à travers l'histoire d'amour entre les deux personnages principaux puise d'abord dans les mythologies, ensuite ces deux personnages usent d'un langage mythologique (le phénix, Gigolo, …).

Nous avons aussi comme thèmes éternels dans les deux œuvres : les religions, l'homme, l'art, la philosophie, la guerre, l'amour, etc.

Entre thématique personnelle, thématique d'époque et thématique éternelle, la thématique de *Simorgh* est reprise par intratextualité dans *Laëzza*. Aussi riche par ses modalités que par son immense diversité qui l'inscrivent entre le passé et le présent, le personnel et le collectif, le réaliste, le symbolique, le mythique, et le mystique, entre plusieurs genres. La thématique dibienne dans ces deux œuvres est éclatée, mise en œuvre par une intergénéricité, une fragmentation et

[1] - Friedrich Nietzsche, Naissance de la tragédie, 1871

un éclatement formel complexes, pour dire le mal personnel et le mal collectif avec tant de sincérité que d'humour, avec tant de profondeur que de suavité d'un style qui revêt cette fois-ci une nouvelle forme littéraire, un nouveau genre en question.

Quatrième chapitre

Eclatement d'une écriture

ou

écriture d'un éclatement

à travers un genre en question

I- L'éclatement et ses différents miroirs :

« *Il peut exister un livre dont la forme soit le principal et le plus explicite des messages* ».[1]

Après avoir éclairé la thématique éclatée mise en œuvre par une structure fragmentée, intergénérique et éclatée dans les deux œuvres, il nous semble très intéressant de poser la question quant à la raison de cette écriture. Pourquoi l'éclatement ? Quels sont ses différents miroirs ?

L'écriture de l'éclatement peut répondre à plusieurs raisons ou ambitions :

1- L'éclatement, reflet d'un moi [2]

A l'aube du XXI^{ème} siècle, la littérature connaît un retour à l'écriture de soi, et un foisonnement de nouvelles tendances du roman autobiographique qui perd progressivement ses caractéristiques de genre pur à la lumière d'une écriture libertine qui mêle plusieurs genres de manière sans aucun respect de la linéarité, ou de l'unicité. Ainsi, on assiste à la naissance d'une nouvelle forme de l'écriture de soi, mettant en avant une proportion du moi de l'auteur, qui devient objet et moteur qui amorce les différents mécanismes pour se dire ou dire sa vie dans une œuvre littéraire.

Mohammed Dib à son tour, s'est tourné dans ses derniers écrits, notamment dans *Simorgh* et *Laëzza,* vers l'écriture de soi, mais avec une nouvelle forme qui exhibe le moi de l'auteur à travers le dévoilement d'une personnalité, d'un parcours et d'une vie. Expériences, souvenirs, réflexions, analyses, opinions, critique, instances narratives autobiographiques, récits fictifs et imaginaires, etc. peuvent s'inscrire par le biais du symbolique et du non-dit dans l'autofictionnel, car d'une manière ou d'une autre nous rencontrons le moi de Dib tout le long de

[1] - Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. Fr. par C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Paris, Le Seuil [1965], 1979

[2] - Nous n'employons pas ici le concept du « moi » dans le sens psychanalytique que lui donne Freud, mais dans le sens général que lui donne le dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, 2000 : « *Ce qui constitue l'individualité, la personnalité du sujet* ».

l'œuvre, à travers une histoire, un personnage, un thème, un détail, un lieu, une phrase, une idée, une voix, ou un élément qui relève de l'univers de son enfance car :

> *« Si fines que soient leurs constructions et leurs analyses psychologiques, le personnage est toujours une illusion de « moi », tributaire de la médiation d'un narrateur et des choix d'un auteur (que le texte peut tendre à confondre avec lui, mais que l'analyse doit distinguer).* »[1]

Certains critiques contestent le genre autobiographique en ce qu'il ne pourra jamais refléter aussi fidèlement la vie ou le moi de l'auteur qui va sélectionner, transformer à sa guise, changer, embellir, enlaidir, cacher, ou adapter la réalité à ses fins esthétiques ou idéologiques pour mettre en question le « pacte autobiographique » et la véracité des propos :

> *« Même dans un livre autobiographique, l'auteur transforme (la mémoire le trahit, modifie, déplace les fais, transpose les émotions, synthétise plusieurs personnages en un, arrange la réalité pour en faire des tableaux esthétiques, ou du moins expressifs en fonction de son goût ou du goût de l'époque* ».[2]

L'écriture autobiographique a toujours fait l'objet d'une dialectique depuis les *Confessions* de Jean Jacques Rousseau. Certains sont même allés très loin jusqu'à lui reprocher d'être un acte narcissique, alors que d'autres rendent justice à cette écriture légitime qui reflète le moi de l'auteur d'une manière plus ou moins fidèle.

---

[1] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 453
[2] - Bruno Hongre, *L'intelligence de l'explication de texte*, Ellipses Edition Marketing S. A., 2005, p. 84

Nous voyons que l'écriture de soi peut aller jusqu'à être un besoin, et plus loin encore, un passage obligatoire qui échappe au choix, à la décision, à la volonté, et même au conscient de l'auteur.

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, Dib parvient à une recherche de soi à travers une trame non linéaire, un éclatement et une intergénéricité qui *« fragmentaire, restitue des situations, des atmosphères, des lieux, sans les composer sous forme d'univers, mais en jouant de l'ellipse et de la discontinuité.* »[1]

Malgré toutes les controverses, l'écriture peut répondre à un besoin d'extériorisation, de projection, de confession, ou d'exorcisme de l'âme et du moi de l'auteur de tous les maux et les obstinations pour atteindre la dimension cathartique de l'écriture, en mettant à nu le sujet d'une vie qui se dévoile et s'exhibe consciemment ou inconsciemment. C'est le cas de *Simorgh* et *Laëzza* dans lesquels Dib se réfère directement à sa vie et sa personnalité, à travers le dit et le non-dit, à travers une diversité, et une multitude de genres et de thèmes.

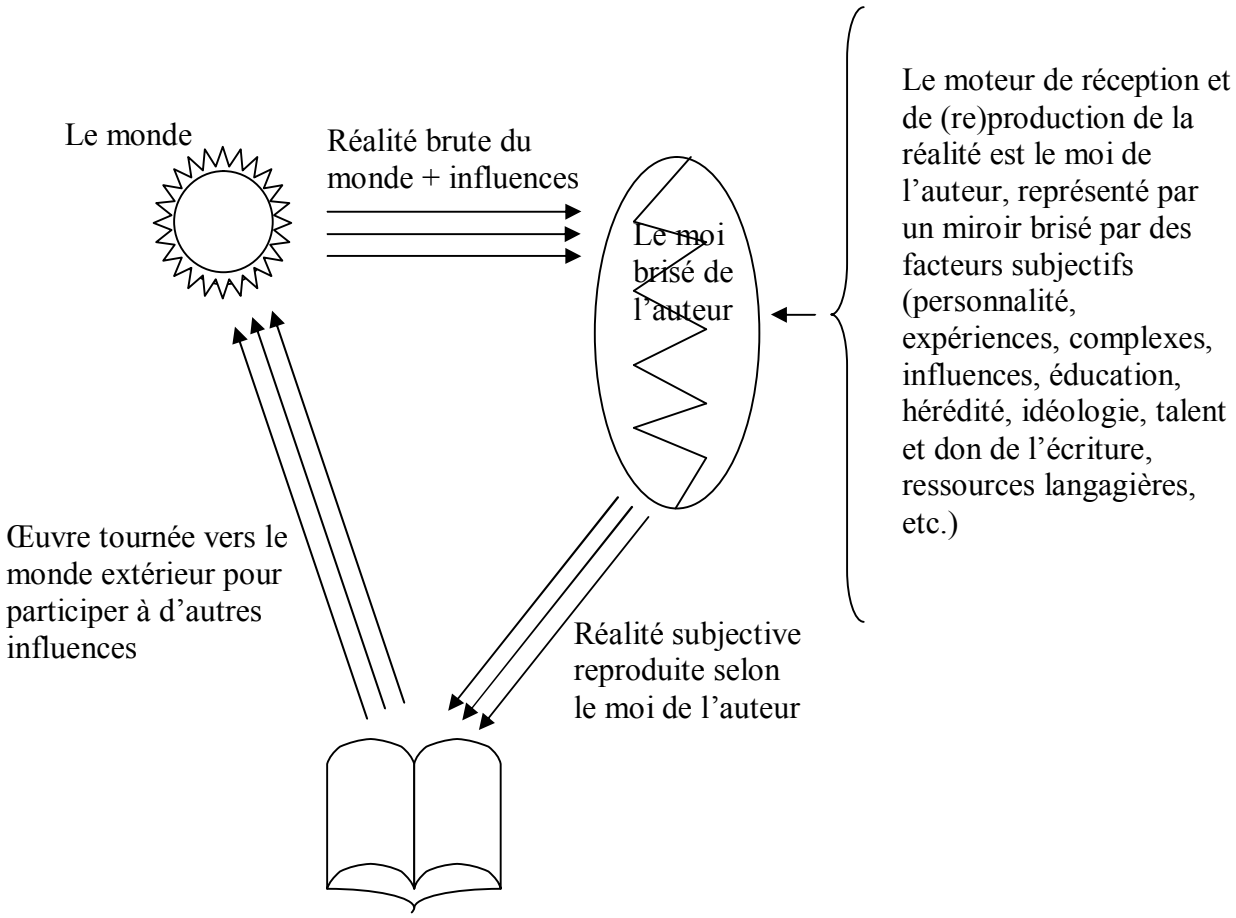
D'un autre côté, nous pensons qu'aucun écrivain - auteur producteur -d'une œuvre littéraire ne peut se détacher et se distancier, voire s'éloigner de son moi que nous considérons comme un moteur de réception de la réalité et de production de l'œuvre ou reproduction de cette réalité à travers l'œuvre littéraire. Nous empruntons ici à Pierre Macherey le concept de «*miroir brisé* », pour dire que toute écriture de soi n'est ni narcissisme ni regard du nombril[2], mais perception, réception, et reflet obligatoire d'une réalité à travers le « moi » de l'auteur qui serait ici un « *miroir brisé* » par tous les modalisateurs. Ces derniers, sont les mécanismes qui distinguent et modèrent la subjectivité d'un sujet, en tant qu'être physique, biologique, psychologique, spirituel et social, doté d'une vision du monde et des choses certaines, d'un savoir-faire avéré et

[1] - Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, *étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, p. 157
[2] - Idem, p. 143

d'un don ou un talent qui mobilisent ses ressources langagières dans des milliards de combinatoires, pour que l'alchimie du verbe fasse entendre les échos de son moi car : *« Ce n'est pas le roman qui est au service de son « moi », ce sont des éléments de ce moi qu'il met au service d'une œuvre qui le dépasse lui-même ».*[1]

Nietzsche parle de *« l'éternel retour* », Barthes reprend cette expression ou cette image nietzeschéenne pour parler de *« l'éternel retour du sens* », nous empruntons à notre tour cette expression, mais pour parler de « l'éternel retour » à soi, et du moi dans l'écriture. C'est-à-dire qu'il est impossible d'écrire une œuvre littéraire sans y mettre un élément qui relève du vécu, de la personnalité et de sa perception de la vie, et tous les éléments constitutifs du moi de son auteur. Ce dernier est producteur de l'œuvre littéraire à partir d'une réception de la réalité et des influences du monde extérieur, après un passage obligé par le monde intérieur de son moi brisé par des facteurs subjectifs, pour que cette réalité soit reflétée encore à travers ce moi et tournée vers le monde extérieur, et là nous sommes face à un cycle de l'écriture de soi. Nous proposons pour éclairer cette idée de la représenter dans le schéma suivant :

[1] - Bruno Hongre, *L'intelligence de l'explication de texte*, Ellipses Edition Marketing S. A., 2005, p. 84



Le cycle de l'écriture de soi

Nous voyons donc que *Simorgh* et *Laëzza* sont le reflet d'une réalité à travers le moi de l'auteur. Leur forme est éclatée, voire fragmentée, mais reflète-t-elle un moi éclaté ?

Nous pensons que *Simorgh* et *Laëzza*, étant errance et quête de soi à travers une forme éclatée, fragmentée et intergénérique, reflète directement le moi de l'auteur Mohammed Dib, car « *l'autobiographie est à la fois quête de soi et effort pour construire son tombeau personnel, donc auto-apologie. Aussi les questions de « véracité » ou « sincérité » ne peuvent se poser qu'à travers la question clé de l'image de soi offerte à l'autre.»*[1]

Nous voyons que l'éclatement de *Simorgh* et *Laëzza* reflète l'éclatement du moi de l'auteur Mohammed Dib. Un moi éclaté, d'un inconscient et d'une conscience déchirés, entre passé et présent, entre deux langues, deux identités, deux cultures, deux civilisations, deux traditions, entre l'Algérie et plusieurs zones géographiques qui l'ont hanté durant sa vie et à l'occasion de ses voyage.

Nous rencontrons l'éclatement du moi de l'auteur aussi dans un dialogue des religions, des mythologies, des différents domaines et savoirs, entre l'Histoire et l'histoire individuelle, entre plusieurs genres, plusieurs registres de l'écriture (le réaliste, le symbolique, le fantastique,…), et plusieurs thèmes (l'amour, la femme, la mort, l'Algérie, l'identité,…) qui définissent deux œuvres à la recherche constante d'un moi, un temps, un lieu, une identité textuelle, un sens et une unicité perdus.

Pour dire sa vie, l'écrivain se situe dans le non-lieu (nulle part), ce qu'appelle Dominique Maingueneau la « *paratopie* » :

---

[1] - Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 36

« L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficulté négociable entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie ».[1]

En effet, il s'agit d'une situation à la frontière de deux mondes différents - qui doivent selon le pacte autobiographique être identiques - celui de la vie réelle et celui de l'autobiographie comme œuvre littéraire, c'est-à-dire l'écriture. Nous voyons que dans le cas des deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza,* le pont entre ces deux mondes est la perte du genre, ou le non-genre pour que chacun permette d'arriver à l'autre. Ainsi la vie dans un monde éclaté d'une perte des identités nous mène à une œuvre éclatée sans identité générique et vice versa. Plus loin encore chacun de ces mondes permet et/ou implique l'existence de l'autre.

2- L'éclatement, reflet d'un monde et d'une réalité

La littérature intimiste du XXI^{ème} siècle, reflète à travers le moi de l'auteur un monde pour se retourner ensuite vers ce monde, par l'action de se dire ou dire sa vie. Autrement dit, l'auteur met en œuvre la réalité collective d'une époque à travers une vision individuelle et subjective (à travers son moi) pour écrire par défaut l'Histoire, car : «*l'écriture est un acte de solidarité historique.* »[2]

Nous voyons que cette nouvelle forme de l'hybridité, de l'intergénéricité, et de l'éclatement peut être le reflet d'un monde dont l'auteur est témoin. Cette forme travaille le projet idéologique de l'auteur, celui d'un engagement existentiel et humaniste, d'une contestation de l'injustice et du déchirement, des vices des hommes, des sociétés, et des systèmes. Celui aussi de refléter ce

[1] - Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, éd. Dunod, 1993, p. 28
[2] - Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 14

monde éclaté par la forme littéraire adéquate ou la plus favorable, qui serait donc une œuvre éclatée et intergénérique, car une forme homogène ou un seul genre avec un respect de ses contraintes et de ses règles ne serait jamais suffisant pour refléter un éclatement d'un monde, pour aborder les sujets et les problèmes de l'actualité.

L'œuvre littéraire est selon Macherey *« un miroir brisé »*, qui reflète d'une manière plus ou moins fidèle, une réalité sociale et historique d'une époque par la forme littéraire favorable qui est selon lui, le roman.

Cependant, le monde au XXI^{ème} siècle connaît un éclatement à tous les niveaux, et les écrivains, comme pour s'évader des problèmes et des préoccupations de l'actualité ainsi que de leurs soucis, se retournent vers une écriture de soi, une écriture intimiste. En revanche certains écrivains, notamment Mohammed Dib ont toujours ressenti leur devoir d'écrivain et d'intellectuel, celui d'être à l'écoute de la société, non seulement l'algérienne, mais la société universelle avec tous les problèmes de l'époque. En effet, le projet de l'écriture pour Dib est celui d'écrire son histoire pour écrire l'Histoire à travers les témoignages des événements et les thèmes de l'actualité, celui d'un engagement et une contestation, pour écrire et témoigner du monde dans lequel il vit, pour refléter sa réalité et cela à travers une écriture de soi complètement tournée vers ce monde extérieur, qui en est en quelque sorte un reflet.

Nous pensons alors que la forme littéraire la plus favorable pour refléter un monde éclaté est cette œuvre éclatée, pour peindre l'époque d'une conscience déchirée, car la littérature subit les secousses de l'Histoire, elle est - dans toutes ses formes - en évolution constante avec l'évolution du contexte de sa naissance, notamment le système économique et politique.

A l'ombre de la mondialisation que Dib appelle « *globalisation* » ou « *américanisation* », la forme et le contenu de *Simorgh* et *Laëzza* témoignent et

résultent d'un monde fracassé, voire houleux de conflits, de perte des principes, des utopies, des idéologies et des identités, de renversement des perceptions, de déshumanisation, de matérialisation, de ruptures, de bouleversement des mentalité et des dogmes. Un monde de violence et de vitesse où la notion du temps est modifiée, voire transformée. Les frontières entre les différents pays et nations, les différentes cultures et religions s'envolent en éclat à la lumière d'une virtualité, et d'une ouverture sur les différentes cultures, traditions, modes de vie et civilisations, mettant en avant une interculturalité accentuée par un progrès scientifique et technologique qui a révolutionné le monde et les modes de communication, et aboli les distances, comme il a rendu interdépendants les destins de tous les hommes, vers un avenir incertain. Mohammed Dib essaye de résumer ou refléter les problèmes soulevés par ces bouleversements dans *Simorgh* et *Laëzza,* dont le genre ou l'identité textuelle incertains reflètent un bouleversement formel du texte, une libération de l'écriture qui exhibe d'une manière consciente ou inconsciente, les angoisses et les soucis de l'homme actuel, ainsi que les conditions de son vécu, son existence, et ses croyances.

Les deux œuvres de Dib s'inscrivent dans l'universalité car elles contestent des réalités universelles, mais plus particulièrement algériennes, car l'Algérie et les problèmes des Algériens hantent Dib, qui n'a pas pu s'en éloigner malgré l'éloignement spatial et malgré la mort, qui ne l'a pas empêché d'écrire l'Algérie dans ses livres posthumes. Ainsi à travers quelques fragments et sous fragments, à travers la fiction et la réflexion, il dessine méticuleusement l'amertume et la souffrance des Algériens qui ont vécu une décennie noire de terrorisme et de sang.

L'éclatement d'une œuvre littéraire semble une fatalité qui résulte d'un processus naturel et créatif de l'écriture d'un côté, et de la nature de la réception de la réalité où elle puise et qu'elle reflète d'un autre côté. De ce fait, la réalité du monde est de nature fragmentaire, nous la recevons donc en bribes. L'œuvre

littéraire reflétant cette réalité se veut forcément fragmentaire, car : *« ce qui s'impose en effet avec force à l'écrivain, c'est le caractère fragmentaire de la réalité, impossible à dépasser »*[1]. A ce propos, l'un des grands écrivains qui pratiquent la fragmentation dans l'écriture, Claude Simon déclare :

> *« Nous ne percevons de « la réalité » que des fragments, des bribes (...), notre mémoire ne retient de ces bribes elles-mêmes que des bribes encore, plus ou moins déformées par l'oubli, et que les contraintes et la dynamique de l'écriture déforment encore. »*[2]

Donc, la perception de la réalité par un écrivain est déjà par nature fragmentaire, et son travail d'écriture consistera alors à regrouper et organiser ces fragments de la réalité, car :

> « *(...) notre perception est du fait de l'imperfection de nos facultés, essentiellement fragmentaire. Nous n'appréhendons jamais un spectacle dans sa totalité. Soit que nous concentrions notre attention sur le détail (et alors tout le reste est aboli (...)), soit que nous portions notre regard sur un ensemble dont nous ne saisissons plus alors que des fragments : quelques taches de couleur, quelques vagues formes, quelques masses et quelques lignes (ce monde visible dont notre œil ne nous transmet qu'une vision éclatée, c'est notre esprit qui la complète)* »[3]

---

[1] - Stéphanie Orace, Paris III, II Séminaire GRES- Lecture fragmentaire : *théories et pratiques, Histoire de Claude Simon : Le fragment comme espace du silence*, document internet: http://id.erudit.org/iderudit/012270ar

[2] - Claude Simon « *Avec Claude Simon sur les sables mouvants* », entretien avec Alain Poirson, *Révolution,* 22-28 janvier 1982, n°99, p. 35- 36, document internet: http://id.erudit.org/iderudit/012270ar

[3] - Claude Simon « Avec Claude Simon sur les sables mouvants », entretien avec Alain Poirson, *Révolution,* 22-28 janvier 1982, n°99, p. 36, document internet: http://id.erudit.org/iderudit/012270ar

Quant au souvenir, c'est-à-dire ce qui nous reste dans la mémoire de cette réalité, Claude Simon affirme encore : *« La mémoire ne nous restitue jamais que des fragments de notre passé*.»[1]

A partir du principe de la fragmentation adoptée par Claude Simon, nous voyons que *Simorgh* et *Laëzza* de Mohammed Dib pourraient refléter tout simplement « la réalité » à son état relativement brut ou naturel, c'est-à-dire fragmentaire. Cependant, la pratique de la fragmentation chez Simon diffère de celle chez Dib. La fragmentation de Simon est généralement réfléchie, fabriquée, voulue, voire travaillée, à l'intérieur d'une même entité textuelle romanesque, alors que celle de Dib dans *Simorgh* et *Laëzza* est pratiquée selon un processus d'écriture libre et libérée, guidée par la mémoire et l'inconscient, au service de quelques flux lumineux de la réalité habitant encore sa mémoire, mais aussi son affect, coulant ainsi en se disposant à leur gré dans l'espace textuel. Claude Simon rajoute :

> *« Nous sommes pleins d'images, de souvenirs, de sensations (ou plutôt de fragments de tout cela) qui se mêlent et se combinent dans notre esprit, le problème est de trouver comment ordonner ces combinaisons. Pour cela, les mots, la langue elle-même nous aident » (Simon Claude, « J'ai deux souvenirs d'intense fatigue : la guerre et le Nobel. »*[2]

Dib, dans la grande partie de *Simorgh* comme de *Laëzza*, n'a pas cherché à ordonner les fragments de la réalité qu'il perçoit du monde passé et présent qu'il

---

[1] - *Les Nouvelles littéraires*, « *Techniciens du roman* », entretien avec André Bourin, 29 décembre 1960, n°1739, p .4

[2] - Simon Claude, « J'ai deux souvenirs d'intense fatigue : la guerre et le Nobel » entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 6 janvier 1988, n°2061, p. 29, document internet: http://id.erudit.org/iderudit/012270ar

alterne dans le texte à travers une intergénéricité, ce qui bouleverse tout ordre chronologique.

Une autre différence réside dans la structure de la fragmentation dans les pratiques des deux auteurs : chez Simon comme chez Kateb, le fragmentaire est au cœur d'une même unité textuelle qui est le roman, alors que chez Dib dans *Simorgh* et *Laëzza*, la fragmentation se manifeste en vue d'une structure déchiquetée qui échappe, à notre avis, à ce conflit de forces dans l'univers simonien : « *l'une centrifuge tendant à la totalisation, l'autre centripète condamnant le texte à la dispersion* »[1]. La fragmentation chez Dib est un processus naturel qui rend l'écriture ou l'œuvre littéraire fidèle à la fragmentation de la réalité reçue par un écrivain, comme elle est procédé pour se libérer et libérer l'écriture, pour peindre la réalité à travers un inconscient et une mémoire sereins pour restituer ou donner naissance à ces nouvelles *Confessions*, non pas à la manière de Jean Jacques Rousseau, mais à la manière d'un homme du XXI ème siècle. Un homme à la recherche de soi, du sens, d'une forme et d'une identité personnelle et textuelle, à travers une technique de la mosaïque, là où chacun des petits fragments qui la constituent ne porte/reflète aucune image claire ou précise, mais tous réunis dans une œuvre nous offrent une peinture reflétant une image globale et claire, générale mais représentative de sa réalité. Cependant, cette mosaïque n'a pas été composée selon un plan déterminé, mais spontanément au gré de la plume ou la main de Mohammed Dib, guidées par sa mémoire et son inconscient spontanés et sereins.

La forme éclatée et fragmentée de *Simorgh* et *Laëzza* est le reflet, d'une réalité fragmentée par nature, d'un monde éclaté où la perte des repères trace une perte de l'identité textuelle d'un genre hybride et bâtard. Mais est-ce tout ? Qu'en est-il de la question ou l'ambition de la modernité ?

[1] - Stéphanie Orace, Paris III, II Séminaire GRES- Lecture fragmentaire : *théories et pratiques, Histoire de Claude Simon* : *Le fragment comme espace du silence*, document internet: http://id.erudit.org/iderudit/012270ar

3- L'éclatement, reflet d'une modernité[1]

Cette écriture peut être un besoin de l'auteur, un passage obligatoire d'une écriture de soi, explicitement déclaré par la forme de cette écriture et par son contenu, comme elle peut être un choix conscient pour se libérer et libérer l'écriture, par ambition de création, d'innovation, sous prétexte de la « modernité » qui devient un « alibi » pour légitimer de nouvelles formes d'écriture non encore – suffisamment - théorisées.

Selon Roland Barthes toujours :

> *« C'est un problème presque insoluble. Il y a toujours une intimidation par la modernité, qu'on ne peut pas éviter. La novation est intimidante, parce qu'on a peur de manquer ce qu'il peut y avoir d'important en elle. Mais en devrait, là aussi, être objectif, et penser que la modernité la plus actuelle comporte ses propres déchets ; la modernité livre pêle-mêle le déchet, l'expérience, peut être une œuvre future. Il faut en prendre son parti et défendre la modernité dans son ensemble, en assumant la part de déchets qu'elle comporte inévitablement, et que nous ne pouvons pas évaluer exactement maintenant. Il faut avoir une attitude de disponibilité.* »[2]

Nous voyons que cette forme travaille également le projet thématique et/ou idéologique de l'auteur, et cela en mettant en place une possibilité de traiter plusieurs et différents sujets et thèmes à travers une multiplicité de genres sans contraintes de l'un ou de l'autre.

---

[1] - Nous employons ici le terme de « modernité » dans le sens de « nouveauté ».
[2] -Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, Presses universitaires de Grenoble, 1980, p. 28

Ainsi, d'un côté, cette forme éclatée permet de mettre en œuvre une thématique éclatée, qui permet à son tour de transmettre le message ou le projet idéologique de l'auteur. Celui-ci peut, par l'intrusion de plusieurs voix dans le texte à travers plusieurs genres et thèmes : politique, cultures, art, souvenirs, fiction, critique, géographie, sociétés,…, et notamment l'Histoire, donner une vision générale et globale du monde au XXI^{ème} siècle, et refléter une réalité telle qu'elle est perçue par l'auteur lui-même.

D'autre côté, comme disait Aragon la modernité est *« un concept qui fait vaciller tous les concepts »*, car elle déstabilise et mobilise tous les mécanismes et les stratégies de l'écriture pour se manifester à tous les niveaux, mettant en question toute théorisation ou dogme littéraire car *« la modernité est tout ce qui se manifeste contre tous les étouffements* ».[1]

Tout comme *Nedjma* de Kateb Yacine, qui a introduit la modernité dans le champ littéraire algérien, les deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza* se présentent comme « *une fabuleuse aventure du sens, de l'histoire, de l'histoire du sens et du sens de l'histoire »*[2]. Leur modernité ou nouveauté et leur originalité, résident dans le fait que leur auteur les inscrit entre les différents genres et sous genres, les différentes cultures, les différentes formes et ruptures historiques, elle est ce par quoi l'auteur inscrit son œuvre dans l'intemporalité, pour qu'elle se révèle témoin de la genèse et de l'histoire humaines.

Beïda Chikhi explique la modernité par un déplacement de la question : *« le manque n'est pas manque de l'objet mais manque de soi à soi* ». Pour cela, elle apporte un éclairage quant à l'intérêt des écritures contemporaines en *« partant de la fragmentation comme lieu habité par la crise de l'histoire à dépasser pour retrouver la fragmentation comme commencement d'une histoire subjective,*

[1]- Beïda Chikhi, *KATEB YACINE ET LA MODERNITE TEXTUELLE*, Ouvrage publié avec le concours de l'Institut des langues Etrangères de l'Université d'Alger- Bouzaréah, 1989, Avant propos, p. 5
[2] - Ibidem

celle d'une blessure qui ébranle les assises relationnelles entre le sujet et l'objet est formulée en termes de manque, de faille, d'absence (...) »[1]

La modernité ou la nouveauté des écritures contemporaines est une libération qui inscrit entre l'écrivain et le lecteur, de nouvelles relations, interprétations, ou pactes, ainsi qu'entre ces deux derniers et l'écriture elle-même, qui devient un moyen d'une fonction et un usage aussi important et indispensable pour être en quelques situations, la parole légitime et fidèle des hommes et de l'Histoire. Ainsi, le grand penseur Lénine dit : *« La littérature fait parler les silences de l'Histoire »*, pour qu'elles se croisent toutes les deux dans le carrefour de la modernité qui serait *« au-delà d'une fragmentation textuelle, le livre d'une pluralité de voix construisant l'instance d'un passé (déjà) devenu futur; en ce sens la modernité présente le paradoxe et l'antinomie d'un retour vide et forcené de la croyance ou de l'incroyance d'origine ».*[2]

Enfin, nous constatons que la modernité dans *Simorgh* et *Laëzza*, met en œuvre la renaissance d'un inconscient collectif à travers l'anamnèse d'un inconscient individuel, c'est donc, l'écriture de l'histoire collective à travers l'histoire individuelle et subjective. Cette écriture exhibe toutes les ressources et les mécanismes, et met en œuvre le projet d'une quête qui emprunte au discours freudien un langage *« pris dans un énoncé discontinu par le fait d'un processus d'analyse et d'auto-analyse, qui investit l'écriture»*[3], à travers la voix de Laëzza, de Marhoum, de l'oiseau SNP, de la mouche exilée, de Mouna, de Dolly[4],…bref, de Dib.

---

[1] - Beïda Chikhi, *KATEB YACINE ET LA MODERNITE TEXTUELLE*, Ouvrage publié avec le concours de l'Institut des langues Etrangères de l'Université d'Alger- Bouzaréah, 1989, Avant propos, p. 6

[2] - Idem, p. 12

[3] - Beïda Chikhi, *KATEB YACINE ET LA MODERNITE TEXTUELLE*, Ouvrage publié avec le concours de l'Institut des langues Etrangères de l'Université d'Alger- Bouzaréah, 1989, Avant propos, p. 16

[4] - *Laëzza*, Marhoum, l'oiseau SNP, la mouche, Mouna et Dolly sont quelques personnages principaux de quelques récits dans *Simorgh* et *Laëzza*

La forme éclatée de *Simorgh* est reprise par intratextualité dans *Laëzza* pour les mêmes finalités : pour refléter un moi éclaté, un monde éclaté, et pour inventer des formes nouvelles qui libèrent l'écriture, ses ressources et ses mécanismes de tous les dogmes et contraintes. Mais peut-on définir, déterminer, ou appeler cette nouvelle forme, libre de l'écriture ? S'agit-il d'un nouveau genre ?

II- Le genre en question

Réflexions, maximes, nouvelles, récits autobiographiques, récits fictifs inclassables,… se disputent les deux espaces textuels de *Simorgh* et *Laëzza* qui mettent en place une même structure fragmentée, éclatée et intergénérique. Fragments et sous fragments appartenant à différentes catégories génériques s'éparpillent, se dispersent, s'entremêlent, s'entrecroisent, se juxtaposent dans la même entité textuelle. Ils épousent une immense diversité thématique pour offrir une structure hybride qui brise le cadre de la continuité, un puzzle inclassable, une ballade entre les genres.

1- La problématique du genre au XXI^{ème} siècle :

Aujourd'hui, la question ou la problématique de la généricité continue à faire l'objet et à être le souci de recherches en littérature, s'agissant d'un paradoxe qui, tend d'un côté à disperser, éparpiller et mêler plusieurs genres pour offrir à la création littéraire un recueil réfractaire à toute classification générique. Cependant, ce paradoxe tend d'un autre côté à affirmer la présence indéniable des catégories génériques traditionnelles dans ces recueils, et la conception, ou la notion du genre continue donc à exister comme une « *empreinte indélébile* »[1]. Ce paradoxe ouvre le champ à une constante

[1] - Enjeux des genres dans les écriture contemporaines, sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, Québec, Editions Nota bene (coll. Cahier du Centre de Recherche en Littérature Québécoise, n°27), 2001,p. 361

recatégorisation tout en se référant aux catégories génériques traditionnelles, à travers une transformation et un glissement.

En effet, la pratique de l'hybridation et de l'intergénéricité dans les écritures contemporaines, notamment autobiographiques, a cassé les carcans de la notion du genre à la lumière d'une dynamique générique que nous reconnaissons à travers ces recueils intergénériques, qui mettent en question la stabilité des genres sous plusieurs notions : l'hybridation, le métissage, l'entre-deux, l'hétérogénéité, le composite, la mosaïque générique, le puzzle, la transgression générique,…, mais toutes ces notions restent dans l'ambiguïté.

Ainsi, peut-on passer de la notion et du processus hétérogène de l'intergénéricité à celle d'un genre homogène ?

L'œuvre intergénérique nous renvoie davantage au concept du recueil, mais recueil de quoi ? Poésies ? Nouvelles ? Sentences ? Réflexions, ce qui donne l'essai ? Notes autobiographiques ? Récits autobiographiques ?..., et s'il s'agit de toutes ces catégories et d'autres encore dans un même recueil, que serait alors le genre de ce recueil ?

Le genre est une notion structurante avant tout. Comment alors définir et déterminer le genre d'un recueil qui s'élabore selon un principe qui refuse la structuration ?

Nous pensons que ce recueil, comme dans le cas de *Simorgh* et *Laëzza*, est autonome malgré une hétérogénéité marquée par la fragmentation et l'intergénéricité. Il tire son autonomie de ce tissage qui met en réseau les différents composants du recueil par le principe de la diversité, de l'anarchie, du désordre et de la discontinuité.

Nous voyons que le fait de laisser ce processus de transformation, du déplacement des frontières et de glissement dans l'ambiguïté va aboutir à l'abolition de la notion même du genre, au lieu de donner naissance à de nouveaux genres littéraires tout en gardant la tradition générique qui en est fondatrice.

Dans le cas d'un recueil comme *Simorgh* et *Laëzza*, nous pensons que le genre s'élabore selon le principe de la non structuration, c'est-à-dire que la diversité et l'anarchie dans la même entité textuelle, deviennent le moteur qui amorce le fonctionnement structural de l'œuvre en tant que genre. Pour une tentative de définir, déterminer, ou appeler ce genre, nous allons nous référer à l'avant dernière production littéraire de Gérard Genette.

2- Gérard Genette et *Bardadrac :*

A l'aube du XXI^{ème} siècle, le roman autobiographique connaît un éclatement, perd la notion du genre, et prend de nouvelles perspectives toujours d'une écriture plus ou moins libre ou libérée. Nous citons comme exemple *Abécédaire* de Leila Sebbar, et les deux abécédaires de Gérard Genette : *Bardadrac* (2006)[1] et *Codicilles* (2009)[2].

Pour classer les deux textes *Simorgh* et *Laëzza* nous nous référons à l'avant dernier abécédaire de Gérard Genette : *Bardadrac*. Cet ouvrage bénéficie d'un éclatement au niveau de la forme et de la thématique, tout en présentant une très forte relation d'intertextualité avec les deus œuvres de notre corpus, étant une sorte de dictionnaire dont nous lisons sur la quatrième de couverture :

> *«Un Gérard Genette inattendu, plein d'humour, qui regarde son passé et son époque avec tendresse et lucidité.*

[1] - Voir annexe 4 et annexe 5
[2] - Voir annexe 6 et annexe 7

"Bardadrac", c'est le mot-chimère jadis inventé par une de ses amies pour désigner le fouillis de son grand sac à main. Autant dire qu'on trouve de tout dans ce livre: réflexions sur la société contemporaine, ses discours, ses stéréotypes; souvenirs d'enfance, et d'une jeunesse marquée par quelques engagements politiques; évocation de grandes figures intellectuelles, comme Roland Barthes ou Jorge Luis Borges; goût des villes, des rivières, des femmes et de la musique, classique ou jazzy; rêveries géographiques; considérations sur la littérature et sur le langage, avec un éclairage corrosif du dialecte des médias; et autres surprises.

Dans cet abécédaire enjoué et souvent ironique, l'auteur des figures se place à l'intersection du ***Dictionnaire des idées reçues*** *de Flaubert, des* ***Chroniques*** *de Vialatte et du* ***Je me souviens*** *de Perec. Un livre revigorant, dont la composition en fragments invite à la promenade et à la cueillette».*[1]

Cet ouvrage est préfacé par Genette lui-même qui déclare :

« (...) « Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté». Ses objets -épiphanies contingentes, idées bonnes ou mauvaises, souvenirs vrais et faux, partis pris esthétiques, rêveries géographiques, citations clandestines ou apocryphes, maximes et caractères, apartés, boutades et

[1] - *Gérard Genette, Bardadrac, Paris, Seuil,* commentaire de l'éditeur, la quatrième de couverture

digressions- composent un puzzle à ne pas recomposer (...).»[1]

A partir de ce commentaire, de la préface et de l'absence de toute indication du genre sur la première de couverture de *Bardadrac*, nous constatons qu'il y a des points communs entre cet ouvrage de G. Genette et les deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza*, que ce soit au niveau de la forme (fragmentation, éclatement et intergénéricité) ou de la thématique (on retrouve dans *Bardadrac* presque les mêmes thèmes que dans *Simorgh* et *Laëzza*). Nous constatons aussi que, comme *Bardadrac*, *Simorgh* et *Laëzza* ne semblent pas des œuvres ou des recueils faits mais « *récoltés* ».

Cependant, si l'œuvre de G. Genette est un abécédaire qui respecte au moins l'ordre alphabétique dans l'organisation des fragments et sous fragments, les deux œuvres de Dib ne respectent aucun ordre d'aucune sorte. Ainsi, nous pensons qu'avec *Simorgh* et *Laëzza*, Dib ouvre la porte à une nouvelle tendance d'une écriture de soi protéiforme, qui exerce une technique comme celle de l'écriture automatique, étant guidée par la mémoire et l'inconscient de l'auteur, pour donner naissance à un nouveau genre dont il est peut-être le précurseur.

3- *Simorgh* et *Laëzza*, deux « bardadracs » ou un nouveau genre littéraire :

Tout comme *Simorgh* et *Laëzza*, *Bardadrac* s'inscrit dans la catégorie de l'écriture de soi, car les deux auteurs Mohammed Dib et Gérard Genette se réfèrent, dans la plus grande partie, à leurs vies, leurs visions des choses, leurs

[1] - *Gérard Genette, Bardadrac ,op. cit.* préface, p. 7

goûts, leurs souvenirs,… à travers une trame non linéaire, donc un autoportrait ou une recherche de soi fragmentaire, en mêlant plusieurs genres et en abordant divers thèmes.

Quant à l'appellation ou le titre *Bardadrac*, G. Genette en raconte la genèse dans le contenu de cet ouvrage :

> *« Bardadrac. Par ce vocable de sa façon, Jacqueline désignait un sac aussi vaste qu'informe, qu'elle traînait partout, au-dedans comme au dehors, et qui contenait trop de choses pour qu'elle y était la rassurait, et le mot s'appliquait par métonymie à son portable contenu, par métaphore à toute espèce de désordre, et par extension à l'univers entier, environs compris. Il faisait tache d'huile, en extension, en compréhension, en usage et en mention. Il devait rester dans l'idiome de la famille, et même un peu du village. Je souhaite qu'il s'étende au-delà. »*[1]

De ce fait, Jacqueline met dans son *Bardadrac* ses propres affaires personnelles, G. Genette met dans le sien ses propres réflexions, souvenirs, …, Dib aussi, met dans *Simorgh* et *Laëzza* ses réflexions, ses souvenirs, ses goûts, etc.

Pour réaliser le souhait de Genette, celui d'étendre l'usage du mot "*bardadrac*", et pour tenter de classer les deux œuvres *Simorgh* et *Laëzza* dans une catégorie générique déterminée, nous avons essayé de rapprocher ces deux dernières à *Bardadrac* de G. Genette.

Ainsi, à partir de cette ressemblance entre *Bardadrac* de Gérard Genette, et les deux œuvres de notre corpus, nous proposons modestement

[1] -*Gérard Genette, Bardadrac*, op. cit. p. 25, voir annexe 7, p. 25

d'appeler le genre de *Simorgh* et *Laëzza : le Bardadrac*, car, nous voyons que le vocable ou le mot « *bardadrac* », par la définition que lui donne Gérard Genette dans l'ouvrage, est le plus proche ou adéquat pour qualifier *Simorgh* et *Laëzza* ou encore pour appeler leur genre. Le Bardadrac serait donc une œuvre littéraire fragmentée, intergénérique et éclatée, qui relève en grande partie de l'écriture de soi. Sa structure serait alors un texte où parties, fragments et/ou sous fragments appartiennent à différentes catégories génériques et traitent divers thèmes, à travers divers registres de l'écriture, s'entremêlent, se chevauchent, et s'entrecroisent dans l'espace textuel, épousent une thématique éclatée, selon un principe de désordre, de discontinuité et d'anarchie tant au niveau de la structure que de la thématique, et qui se présente alors comme un recueil récolté, rédigé spontanément, et guidé par la mémoire et l'inconscient de l'auteur.

Nous précisons enfin que le mot « bardadrac » n'est pas passé par la caution des théoriciens, mais il reste un vocable d'un usage personnel et subjectif chez Gérard Genette, duquel nous avons bénéficié et nous sommes inspirée pour une tentative. Nous tentons par là de trouver une appellation à ce nouveau genre en question, qui reste un concept neuf et sans détermination par des spécialistes et des théoriciens de la littérature.

.

Conclusion

L'intratextualité est un phénomène littéraire constitutif de l'œuvre de Mohammed Dib, notamment *Simorgh* et *Laëzza* qui présentent une analogie frappante à tous les niveaux de l'écriture.

Nous constatons qu'avec *Simorgh* et *Laëzza*, Dib bouleverse le modèle littéraire traditionnel, escamote toutes les règles des genres, tant au niveau de la forme qu'au niveau du fond par le biais d'une intratextualité. Cette dernière, offrant un paratexte mystérieux, ainsi qu'une nouvelle forme de fragmentation, d'intergénéricité, et d'éclatement, complexes, permettant l'éclatement d'une

thématique superbe, diversifiée, riche et variée, abordant quelques questions et quelques secrets de la vie de l'homme et du monde, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Elle se manifeste aussi pour mettre en œuvre les mêmes finalités possibles de cette nouvelle écriture ou le(s) même(s) projet(s) de l'auteur, que nous avons tenté d'expliquer par la volonté de refléter à travers ces deux œuvres littéraires, un monde et une réalité, le moi de l'auteur, ou simplement un renouvellement et un bouleversement qui se justifie par la question de la modernité. Tout cela en un savant mélange, une mosaïque, un "bardadrac" où Dib embrasse les genres, emprunte aux langues, aux différents registres de l'écriture, aux différentes cultures, à l'Art, aux savoirs multiples, à l'Histoire, aux mythologies, …, pour prolonger le cycle mystique.

Nous voyons que Dib dans *Simorgh* et *Laëzza*, fait éclater les formes de l'écriture et la thématique pour refléter consciemment ou inconsciemment son moi. Il justifie un éternel retour à soi et/ou du moi dans l'écriture de l'histoire individuelle pour écrire l'histoire collective. D'autre part, l'éclatement pourrait refléter le monde éclaté du XXI^{ème} siècle, la réalité, ou finalement, une modernité, une volonté d'innovation et de création littéraire et/ou artistique, toujours à la recherche de soi et de l'identité textuelle, d'un temps et d'un lieu à la fois perdus et retrouvés.

Simorgh et *Laëzza* sont un grimoire où Dib projette les écumes de sa maturité, ses soupirs, ses aspirations, ses obstinations, son espoir et son désespoir, en investissant son savoir et son savoir-faire, pour nous offrir deux œuvres qui se présentent comme le mandala de son œuvre en une nouvelle forme littéraire, un nouveau genre en question, ouvrant la voix à une nouvelle tendance de l'écriture.

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, Dib mêle non seulement les genres et les thèmes, mais aussi l'alchimie du verbe, le pouvoir des mots, la magie de la pensée, la

pudeur de l'âme, la virilité et la féminité à l'état brut, le bon vouloir du hasard et les forces capricieuses du temps, les larmes en silence, les douleurs de l'exil, la nostalgie,… Tout cela dans les contours enivrants de la beauté, du rêve, de l'imaginaire, du fantastique, et d'envolées lyriques, qu'il a mis ensuite sur les ailes de la liberté pour se libérer et libérer l'écriture, dans un univers conflictuel qui alterne passé et présent d'une plume qui danse toujours à travers un retour à soi. Mais cette fois-ci, il s'agit d'une danse différente, voire unique, au rythme d'une symphonie inconnue, éclatée, composée par l'inconscient et la mémoire, d'une voix mélodieuse qui chante le parcours d'une vie, car Dib, erre entre les genres et les thèmes, « *comme à l'intérieur de lui –même dessine le labyrinthe mythique de la quête de soi. »*[1]

Pour conclure, nous signalons que l'intratextualité chez Mohammed Dib ne se limite pas à ces deux œuvres : *Simorgh* et *Laëzza*, et à ces aspects que nous avons choisis pour notre étude, mais elle est constitutive et distinctive de toute son œuvre à plusieurs niveaux d'écriture ou plusieurs autres aspects, ce qui ouvre le champ sur une vaste étude de l'intratextualité dans plusieurs ou toutes les œuvres de l'auteur.

Enfin, nous estimons que l'étude de ces deux œuvres dibiennes nous a ouvert une grande fenêtre sur la littérature, non seulement l'algérienne, mais l'universelle, voire l'éternelle, sur un immense intertexte et une vaste interculturalité, qui ont étendu notre vision du monde sur d'autres horizons enrichissants tant sur le plan littéraire et culturel que sur le plan personnel.

Avec *Simorgh* et *Laëzza,* il s'agit de deux œuvres polysémiques, qui portent et transportent une vision du monde illimitée, une grande expérience, connaissance et culture, d'un grand talent et intellectuel contemporain qui a éternisé l'Algérie, l'Algérien, et l'Islam dans une œuvre mémorable. Cette

[1] - Amina Bekket, Afifa Bererhi*, Mohammed Dib*, Editions du Tell, Collection Lire, mai 2003, p. 20

dernière demeure une synthèse des grandes projections subliminales de l'être, l'expression consciente ou inconsciente des forces obscures qui se bousculent dans la crypte de la psyché, pour atteindre sa dimension humaine, philosophique, historique, psychanalytique, psychologique, mythologique, et métaphysique. Ceci est dans une continuité, donnant l'impression d'être face à un livre, une seule œuvre fragmentée à travers le temps, s'agissant d'une histoire des mêmes personnages mis dans différents contextes, changeant seulement de rôles, de vêtements, ou de lieux, mais jamais d'essence de leur être. La substance de l'existence de ces personnages détermine totalement ou partiellement celle de l'auteur, car Dib est un homme (une écriture) qui emprunte la voix (parole) de chaque homme, et qui prête sa voix (parole) à chaque homme, pour se chercher «*au bout de la route sans bout*»[1], au-delà même du dit et de l'écriture, mais surtout pour s'inscrire « *du côté de Sophocle ou de Eschyle, du côté de la tragédie humaine*»[2].

Bibliographie

- Œuvres de Mohammed Dib :

1- Romans, nouvelles et textes inclassables :

- *La Grande Maison*, Le Seuil, coll. « Points » no 225, Paris, 1996 [1re édition Le Seuil, 1952].
- *L'Incendie*, Le Seuil, coll. « Points » no 952, Paris, 2002 [1re édition Le Seuil, 1954].
- *Au café* (nouvelles), Actes Sud, Paris, 1999 [1re édition Gallimard, 1956].
- *Le Métier à tisser*, Le Seuil, coll. « Points » no 937, Paris, 2001 [1re édition Le Seuil, 1957].

[1] - Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 69
[2] - Amina Bekkat, Afifa Berrerhi, *Mohammed Dib*, Editions du Tell, 2003, p. 90

- *Un été africain*, Le Seuil, coll. « Points » no 464, Paris, 1998 [1re édition Le Seuil, 1959].
- *Qui se souvient de la mer*, Le Seuil, Paris, 1990 [1re édition Le Seuil, 1962].
- *Cours sur la rive sauvage*, Le Seuil, coll. « Points » no 1336, Paris, 2005 [1re édition Le Seuil, 1964].
- *Le Talisman* (nouvelles), Actes Sud, coll. « Babel », Arles, 1997 [1re édition Le Seuil, 1966].
- *La Danse du roi*, Le Seuil, Paris, 1968 et 1978.
- *Dieu en barbarie*, Le Seuil, Paris, 1970.
- *Le Maître de chasse*, Le Seuil, coll. « Points » no 425, Paris, 1997 [1re édition Le Seuil, 1973].
- *Habel*, Le Seuil, Paris, 1977.
- *Les Terrasses d'Orsol*, La Différence, Paris, 2002 [1re édition Sindbad, 1985].
- *Le Sommeil d'Eve*, La Différence, Paris, 2003 [1re édition Sindbad, 1989].
- *Neiges de marbre*, Sindbad, Paris, 1990 ; et La Différence, Paris, 2003.
- *Le Désert sans détour*, Sindbad, Paris, 1992 et La Différence, Paris, 2006.
- *L'Infante maure*, Albin Michel, Paris, 1994.
- *La Nuit Sauvage* (nouvelles), Albin Michel, Paris, 1995.
- *L'Aube Ismaël*, Tassili, Alger, 1996.
- *Si diable veut*, Albin Michel, Paris, 1998.
- *L'Arbre à dires* (nouvelles), Albin Michel, Paris, 1998.
- *Salem et le sorcier*, Yomad, 2000.
- *Comme un bruit d'abeilles*, Albin Michel, Paris, 2001.
- *Simorgh*, Albin Michel, Paris, 2003.
- *Laëzza,* Albin Michel, Paris, 2006 (posthume).

2- Poésie :

- *Ombre gardienne*, La Différence, Paris, 2003 [1re édition Gallimard, 1961].
- *Formulaires*, Le Seuil, Paris, 1970.
- *Omneros*, La Différence, Paris, 2006 [1re édition Le Seuil, 1975].
- *Feu beau feu*, La Différence, Paris, 2001 [1re édition Le Seuil, 1977].
- *Ô vive*, Sindbad, Paris, 1987.
- *L'Enfant-jazz*, La Différence, Paris, 1998.
- *Le Coeur insulaire*, La Différence, Paris, 2000.
- *Poésies*, Albin Michel, Paris, 2007 (posthume).

3- Contes pour enfants :

- *Baba Fekrane*, la Farandole, Paris, 1959.

- *L'Histoire du chat qui boude*, Albin Michel, Paris, 2003 [1re édition La Farandole, 1974].
- *L'Hippopotame qui se trouvait si vilain*, Albin Michel Jeunesse, Paris, 2001.

4- Autres :

- *Mille hourras pour une gueuse* [théâtre], Le Seuil, Paris, 1980.
- *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* [textes et photos], La Revue noire, 1994.

-Ouvrages critiques :

- ACHOUR Christiane et Amina BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits, Concergences critiques II*, Editions du Tell, 2002.
- BAAR Michel et Michel Liemans, *Lire l'essai*, De Boeck et Duculot, s. a., 1999.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Questions de littérature et d'esthétique*, Moscou, Khoud, lit., 1975.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES Roland et Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, Presses universitaires de Grenoble, 1980,
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- BEKKET Amina et Afifa BERERHI, *Mohammed DIB*, Editions du Tell, Collection Lire, mai 2003.
- BERGEZ Daniel, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, NATHAN, UNIVERSITE, 1994
- BLANCKEMAN Bruno, *Les fictions singulières*, étude sur le roman français contemporain, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

- BONN Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, ENAL, Alger, 1988.
- BONN Charles, KHADDA Naget et MDARHRI-ALAOUI Abdallah (dir.), *Littérature maghrébine d'expression française*, édicef/AUPELF, Vanves/ Montréal , 1996, p. 50-63.
- BOUILLAGET Annick, *L'Ecriture imitative. Pastiche, paridie, collage.*, Paris, Nathan, 1966.
- BRUNEL Pierre, Claude PICHOIS, A. M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Ed. Armand Colin, 1983.
- CHIKHI Beïda, *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Ouvrage publié avec le concours de l'Institut des Langues Etrangères de l'Université d'Alger-Bouzeréah, 1989.
- CHIKHI Beïda, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Office des Publications Universitaires, Alger, 1989.
- DÉjeux Jean, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Office des publications universitaires, Alger, 1982.
- DION Robert, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert(dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Editions Nota bene, collection « Les Cahiers de Centre de recherche en littérature québéquoise », 2001.
- ECO Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Le livre de poche, 1978.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. Fr. par C Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Paris, Seuil [1965], 1979.
- FONTANIER. F., *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1987.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

- GENIN, C., *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, Honoré Champion, coll., « Littérature de notre siècle », 1997.
- HONGRE Bruno, *L'intelligence de l'explication de texte*, Ellipses Edition Marketing S. A, 2005.
- ISER W., *L'acte de lecture*. Théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.
- JAUSS, H.-R., « *Littérature médiévale et théorie des genres* », in GENETTE te alii, Théorie des genres, Paris, Seuil, 1986.
- JOUVE, V., *La lecture,* Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.
- KHADDA Naget, *Mohammed Dib*, *cette intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-en-Provence, 2003.
- KHADDA Naget (dir.), *Mohammed Dib : 50 ans d'écriture*, Publications de l'université Montpellier III, Montpellier, 2003.
- KRISTEVA Julia, *Une poétique ruinée*, in : Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970
- KRISTEVA Julia, *Théorie d'ensemble*, coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1968.
- KRISTEVA Julia, *Sémiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points, 1969.
- KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1975.
- LACOUE-LABARTHES Philippe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1979.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2000
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

- RICARDOU, J., (dir.), *Claude Simon. Analyse, théorie*., Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- RIFFATERRE Mikhaïl, *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll., « poétique », 1979.
- SAMOYAULT Tiphaine, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/Her, 2001.
- SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots (essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée)*, Paris, Gallimard, 1985.
- SOLLERS Philippe, *Théorie d'ensemble*, coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1968.

-Articles sur l'œuvre de Mohammed Dib :

- « Hommage à Mohammed Dib », *Kalim* n° 6, Office des publications universitaires, Alger, 1985.
- «"Mohammed Dib" : grande maison de l'écriture. Mohammed Khadda : l'aventure du signe », *Horizons maghrébins*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1999.
- « Mohammed Dib » numéro spécial « *Algérie* », *Europe*, Coédition Europe et Paris-Bibliothèques, Paris, 2003, p. 168- 226.
- ALI-KHODJA Jamel, **«** Le plaisir de lire. Le plaisir d'écrire ». *Expressions. Revue de l'Institut des langues vivantes étrangères***.** Constantine, Université, Kamel Abdou, dir. 1 juin 1992, p. 20-27.
- BARTHES Roland, « Théorie du texte », Article in *Encyclopédie universelle*, 1973.
- BLANCHOT Maurice, « Où va la littérature », article dans *Le Livre à venir*, 1954.

- BONN Charles et JOUBERT J.-L. (dir.), « Spécial : Mohammed Dib », *Itinéraires et contacts de cultures* no 21-22, Université Paris-Nord/L'Harmattan, Paris, 1995.
- DÄLLENBACH Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n°27, 1976.
- FITCH, B. T., « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett ; la problématique de la traduction de soi », *Texte*, n°2, 1983.
- LOGBI Farida, « A propos de quelques idéo-sélecteurs dans L'oeuvre de Mohammed Dib ». *Expressions. Revue de l'Institut des langues vivantes étrangères*. Constantine, Université, Kamel Abdou, dir. 1 Juin 1992, p. 14-16.
- JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976.
- MARTEL Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Portée*, volume33, n°1, printemps 2005, p. 93-102 (URI : http://id.erudit.org/iderudit/012270ar)
- RICARD, F., « Jacque Poulin : de la douceur à la mort », *Liberté*, vol. 16, n°54, 1974.
- RICARDOU, J., « Penser la littérature aujourd'hui », *Sud*, n°8, 1972.
- RIFFATERRE Mikhaïl, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n°1-2, 1979.
- RIFFATERRE Mikhaïl, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, 1980.
- RIFFATERRE Mikhaïl, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°14, 1981.
- VULTUR, S., « La place de l'intertextualité dans les théories de la réception du texte littéraiure », *Cahiers roumains d'études littéraires*, vol. 3, 1986.

- Dictionnaires :

- ARON Paul, Dennis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Quadrige, 2004.
- BERGEZ Daniel, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, 2005.

- CHEVALIER Jean, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles : Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres.,* Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, Paris, 1982.
- Dictionnaire : *Le petit Larousse illustré*, 2000.
- GARDES-Tamine Joëlle et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Collection Cursus, 2002.

- Thèses consultées :

- ALI-KHODJA, Jamel. D.E.A. *Le thème de l'enfant dans la trilogie de Mohammed Dib.* Alger, Mohammed Salah DEMBRI, 1976.
- LOGBI, Farida. Thèse de Doctorat d'Etat. *Les problèmes de l'énonciation dans les derniers romans de Mohammed Dib.* Alger, 2004.
- TEBBOUCHE, Nedjma. Epouse BENACHOUR. Thèse de 3° Cycle. *La paysannerie algérienne de la période coloniale dans le discours,Travaux universitaires littéraire de Feraoun, Dib et Boumahdi.* Paris 13, Jacqueline ARNAUD, 1984.
- SILINE Vladimir, Doctorat nouveau régime*, Dialogisme dans le roman algérien de langue française*, Paris 13, Charles Bonne, 1999

- Les sites :

- http://www.limag.com
- http://www.fabula.org

Résumé

L'intratextualité est l'une des formes explicites de l'intertextualité qui relève de l'auto référence ou de l'auto influence, et qui consiste à déceler les parentés ou les traits répétitifs et distinctifs des œuvres disparates d'un même écrivain.

Le phénomène de l'intratextualité marque fort bien l'œuvre de Mohammed Dib, notamment *Simorgh* (2003) et le livre posthume *Laëzza* (2006).

Dans *Simorgh* et *Laëzza*, l'intratextualité intervient à tous les niveaux de l'écriture pour que les différents aspects communs aux deux œuvres mettent en œuvre une analogie frappante qui se manifeste d'abord au niveau du paratexte, laissant surgir les mêmes jeux et enjeux paratextuels.

Ensuite, elle abolit les frontières entre les genres, la continuité et l'ordre, en mobilisant tous les mécanismes de l'écriture pour réaliser deux œuvres d'une forme singulière : fragmentation, intergénéricité et éclatement complexes.

En effet, cette structure complexe des deux textes *Simorgh* et *Laëzza* les enrichit davantage en épousant une superbe thématique éclatée et diversifiée, s'inscrivant entre thématique éternelle, thématique mythologique et thématique d'époque.

Enfin, l'intratextualité se manifeste même au niveau des traits répétitifs spéciaux qui font l'originalité de ces deux œuvres, donnant naissance à un nouveau genre en question.

Résumé en anglais

Summary

Intratextuality is one of the explicit forms of intertextuality and it refers to auto-reference or auto-influence and tries to highlight the similarities, the

repetitive and the distinctive traits appearing in different works of the same writer.

The phenomenon of interatextuality characterizes the works of Mohammed Dib, notably *Simorgh* (2003) and the posthumous *Laëzza* (2006). In these works intratextuality exists on all the levels of writing. In deed, there are common aspects which may be marked even on the level of the paratext, thus, inviting interpretations of the existing similarities.

Moreover, such literary phenomenon blears the frontiers between the different genres, the continuity and order by directing all the mechanisms of writing to realize one form: fragmentation, intrgenerisity and deconstruction.

In fact, this complex structure of *Simorgh* and *Laëzza* enriches the two works with a diversity of themes including those of mythology and actuality.

Finally, interatextuality appears in the repetition of some specific characterization which signify the originality of the two works of Dib and give birth to a new genre in question.

Résumé en arabe

ملخص

التناص الداخلي هو واحد من الأشكال الظاهرة للتناص والذي يعود في الحقيقة الى المرجع الذاتي أو التأثير الذاتي عند الكاتب,والمتمثل في استخراج أوجه الشبه المتكررة والمميزة للأعمال الأدبية المختلفة لنفس الكاتب .

إن ظاهرة التناص الداخلي تميز كثيرا إصدارات الكاتب الجزائري محمد ديب وخاصة الأخيرة منها ک *سيمورغ* (2003) *و العزة* (2006).

تميز ظاهرة التناص الداخلي النصين الأدبيين *سيمورغ والعزة* على جميع مستويات الكتابة ,ما يفسح المجال إلى تشابه ملفت للنظر, أولا على مستوى العناصر المحيطية للنص التي تتمثل في نفس الألعاب والرهانات اللغوية للكاتب .

أما ثانيا, فإن ظاهرة التناص الداخلي عند محمد ديب تظهر على مستوى البنية النصية, إذ تنزع الحواجز بين الأنواع الأدبية, محطمة بذلك الاستمرارية والترتيب في وحدة النص, محركة جميع آليات الكتابة لتحقق عملين أدبيين فريدين ببنيتهما النصية المعقدة والمتميزة بانقسام, بتداخل الأنواع الأدبية وبتصدع. إن هذه البنية النصية الفريدة والمعقدة *لسيمورغ والعزة* تغنيهما بتشكيلة متصدعة بدورها من مواضيع غاية في الروعة والتنوع, منها ما يعود إلى فجر التاريخ, ما ينحدر من علم الأساطير وأخرى معاصرة تعود إلى زمننا الحاضر .

وأخيرا فإن ظاهرة التناص الداخلي تتدخل حتى على مستوى عناصر الكتابة الخاصة المميزة لهذين النصين, والتي تمثل نقطة الإبداع فيهما مسببة بذلك انزياحا إلى نوع أدبي جديد.

Annexes